

NICÉPHORE

Cahier de photographies



GUSTAVE LE GRAY
RUE VIVIENNE

To be found in Paris at Serge Plantureux's — rue Vivienne, n° 6

GUSTAVE LE GRAY
FIRST STUDIO



GUSTAVE LE GRAY
RUE VIVIENNE

*A workshop for heliography
during the Revolution of 1848*



*Nicéphore
Cahier de photographies
Juillet 2012*

A QUESTION OF VOCABULARY

"We did not choose the word photography: it was received for a long time it means in France, Germany, Belgium, daguerreotype on paper is not to say paper photography, because photography is the reproduction of images on the paper by means of light. That word says it all, and it is accepted, it is a fact against which we can not fight. We thought more just, more equitable to revive, as a generic term, the word Heliography, who was selected first by MJ-Niépce, this scientist deserved this recognition.

Heliography is the general expression of art.

It includes the daguerreotype and photography. It has been said, with an appearance of truth, the word photography was a more general term, because heliography includes only sunlight, but if, as some physicists believe, any earthly light from the sun, we are right and in any case, sunlight is the best light, no one disputes the word photogravure is also the most beautiful expression, and we chose it as the term most worthy to understand others and describe our company. The jury of the last exhibition industry in 1849 having used the word Heliography, as shown by the report of Mr. Léon de Laborde, we used this precedent, which is also important. "

(Jules Ziegler, On the term Heliograph, *La Lumière*, April 20, 1851)

Nicéphore, cahier de photographies

can be found in France at Serge Plantureux, 6 rue Vivienne, 75002 Paris

on internet at www.nicephore.com

Special thanks to

François Cam-Drouhin, Marc Durand, Nicolas Le Guern, Rodolphe Trouilleux
(iconography and research)

Nadia Andreeva (Phase One operator)

Robin Cellier (Scanner)

Gilles Berquet et Mirka Lugosi (book designers)

Lyes Hammadouche et Romain Renault (video animation)

Etienne de Fontainieu et Benoît Ledoux (web and 3WDOC design)



"Mr. The Gray is interested in topics that match his early studies, portraits and reproduction of paintings and art objects (...) endowed with rare intelligence and valuable perseverence, it combines happily everything that can advance his art ...

Léon de Laborde, *Rapport du Jury de l'Exposition de 1849*

"MM. The Gray, Mestral and some followers discussed frankly, after the special character of the heads, the portrait in the style of Van Dyck, Rembrandt, etc. ...

Moreover, the share of personal taste is so obvious, that our main colleagues discern, at the sight of an event, which one of them who obtained it.

The day when this distinction was possible, heliography could claim the honor of having created new artists'

Francis Wey, *La Lumière*, 4 mai 1851 (page 51)

"If a photograph is beautiful, complete and lasting, it becomes an intrinsic value to which the cost disappears completely"

Gustave Le Gray, *La Lumière*, 21 février 1852 (page 35)

"... A little courage, my young artist, your historian makes you die in 1880. These twenty years must benefit photography and give it those colors, for example, that it is still reduced to borrow.

Back at work then, but without discouragement . It is your responsibility better than any person to make it progress because it has been your art more than anyone, and photography already has given you its most precious secrets "

Alexandre Dumas, *Lettre à Gustave Le Gray*, Saint-Sylvestre 1859



Interprétation composite d'après deux reproductions de l'héliographie de Niépce, aujourd'hui conservée au Harry Ransom Center, Austin.

HELIOGRAPHY WAS TWENTY-ONE

July 1827, Joseph Niépce obtained the first images from nature by placing during a full day his camera obscura facing the view from his window at Domaine du Gras in St-Loup de Varennes. He named his invention Heliography. Reactionary France has been governed for 6 years by devout Catholic Villele and the Ultras. In September, passing through Paris, Niepce went to London to attend and show a dozen possible patrons some four plates of tin ⁽¹⁾ *"I am confident to find in England gentlemen decided with the fine arts, and naturally disposed to welcome a discovery that may push the limits."*

This did not happen and, back in Paris in February 1828, Niépce agreed to partner with a private contractor, definitely interested in his discovery, named Daguerre, and director of the popular Diorama, located in the recent extensions of the boulevards (now Place de la République).

⁽¹⁾ Niépce left England without having met the support expected. He leaves his views heliographic from nature and his attempts at engraving (letters dated 31 October 1827 in Aiton, 19 November 1827 to Bauer). In Bauer's inventory and catalog of Christie's sale of November 4, 1841 are recorded only one perspective from life in the room and three reproductions of etchings by contact (Niepce, Correspondence and papers).

Eight years have passed. January 1839, François Arago announced that the invention is ready. The hostility of graphic designers can not prevent an immense curiosity to spread around the World. The controversy with Talbot leads the intervention of the scholar Bauer, who defends the memories of Niépce, died in 1833. Young Charles Baudelaire and Gustave Le Gray pass both the baccalaureate. Eugene Hubert, who has helped Daguerre so much, gives the first lessons of the new process and wrote the first treatise for artists ⁽²⁾ where he recommends *"to operate with a sun artificially attenuated by lighter sails."* The equipment is expensive, the handling of mercury dangerous, poses long and painful.

May 1843, W.H.F. Talbot and his assistant Nicolaas Henneman Dutch realized in Paris a demonstration of their beautiful process of calotype on paper, at the Academy of Sciences. They succeed in selling only one single commercial license, to the Duke of Bassano. In fact, speculation in railways then monopolizes all minds. Meanwhile, in Italy, young French artists learn how to perform their art. The winners of the Prix de Rome are in the sanctuary of the Villa Medici, where Victor Schnetz succeeded Dominique Ingres in 1841 as Director. Others are housed below, Piazza del Popolo, Via del Corso, such as Henri Le Secq or Gustave Le Gray, who, just arrived, married the daughter of his landlady.

In 1847. Explosion of the railways speculative bubble. A serious economic crisis hit Europe. In these circumstances, Gustave Le Gray returned to Paris with his family in March 1847. He has chosen for his destiny and continues his personal research, entering the Louvre in October 1847 and the Print Room of the National Library in February 1848. The family soon relocate 110 rue de Richelieu.

23-25 February 1848. Revolutionary days in Paris, workers, priests, and companions join everywhere: *"On the evening of 23, the spectacle of the wagon containing five corpses picked up from amongst those that were lying on the Boulevard des Capucines had charged the disposition of the people; and, while at the Tuileries (...) the King was cavilling and hesitating, the insurrection was organising itself in a formidable manner, as if it were directed by a single arm. Men endowed with a kind of frantic eloquence were engaged in haranguing the populace at the street-corners, others were in the churches ringing the tocsin as loudly as ever they could. Lead was cast for bullets, cartridges were rolled about. The trees on the boulevards, the urinals, the benches, the gratings, the gas-burners,*

⁽²⁾ *Le Daguerreotype considéré sous un point de vue artistique, mécanique et pittoresque, par un amateur*, published in september 1840 at the author's expenses. Hubert Eugene, who helped Daguerre in 1838 to improve the invention, provides courses in September 1839 to Frédéric Goupil-Fesquet who was invited by Vernet in Egypt. Hubert can be identified with the young inventor entering the optician Knight in 1826.

everything was torn off and thrown down. Paris, that morning, was covered with barricades (...) Of its own accord, without any effort, the Monarchy was melting away in rapid dissolution, and now an attack was made on the guard-house of the Château d'Eau, in order to liberate fifty prisoners, who were not there.⁽³⁾

A few days later, the new Republic adopts a Provisional Government with a collective presidency including workers, artists and scholars, and especially Francois Arago who wanted and held the promotion of the invention of photography by the nation, offered free of right for the Advancement of science.

February 29, 1848, Eugene Durieu was appointed general manager of religious matters and national monuments, and the Arts Commission will soon propose the use of the daguerreotype. February 29, again, Philippe Auguste Jeanron, new director of the Louvre, decided that all pieces of art will be accepted at the Salon. There were five thousand works hang in the Free exhibition on the Tuileries walls, two works by Le Gray, and the *Anacreon, Bacchus and Cupid* by his friend Gerome, acquired by the Republic for a Provincial museum. The painter will ask Le Gray to have it daguerreotyped prior to transportation.

Always in March 1848, the Provisional Government launched the "*Contest of the figure*" intended to provide the Republic with symbols and representations in painting, sculpture and medals. Clésinger submitted a sculpture but the winner was Soitoux, and his statue adorns the Quai Malaquais again. In painting, more than 450 projects were received anonymously, including those of Ziegler and Daumier. The provisional government first sélectioned twenty but failed to break the tie. The economic crisis redoubles, the stock market remains closed, the property prices are falling and Mestral who receives a small inheritance on March 15 moved the heart of the new Paris, 48 Rue Vivienne.

May-June 1848. The Gray creates daguerreotypes *almost every day with* Auguste Mestral, according to the recollections of eyewitnesses. It was during these sessions that occurs the famous incidental finding of the qualities of beeswax, leading with the advice of the scientist Victor Regnault to the waxed paper process. The Gray, excited by the possible acceleration of exposure, developed the process with his friends. Several portraits are preserved, the oldest, dated Saturday, June 10, 1848 represents Le Secq on a balcony.

⁽³⁾ Gustave Flaubert, *l'Éducation sentimentale, chapitre 14*. Within the history of photography, this position of the water tower, near the site of the Diorama, was also the location of the heliographic laboratory of Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), nephew of Niepce, who lost during this attack the fruit of his first tests on glass.

June 23, the provisional government had solemnly accepted the principle of the "right to work" and established «national workshops» to provide work for unemployed. Soon overcrowded, the decision to close them leads to three days of riots that end in a bloodbath, five thousand dead around the barricades that began Boulevard Montmartre.

July 11, 1848. Marriage of Henry Secq Tournelles with Miss Marguerite Fanély Palais at Montmirail. Several family members are daguerreotyped by Gustave Le Gray', who did, it seems, a last use of the process for this exciting opportunity.

June-July 1849, the French National Exhibition of industrial products received a huge success, attracting the attention of English Cole. Gustave Le Gray gets a reward for his heliographs on paper. The rapporteur of the Jury, Leon de Laborde wrote: "*Mr Legray, an inventor is certainly not ...*" (4), enough to motivate a vocation, especially when you have the friendship and support of scholars. At the following exhibition of 1850, the works of Le Gray, first accepted, will be refused, prompting an article by Francis Wey in a new journal, *La Lumière*.

The Provisional Government in spring 1848 had given impetus to the two expressions of culture: the living arts with free exhibitions and competitions open to all; the ancient heritage with the takeover of museums, the restoration of monuments and the first mission photographic inventory of the world: la *Mission héliographique* which will start in the heyday of 1851.

During those early years, one name always sounds as the conscious vision of the young artist who believed more than any other in the serendipity of the new invention: Gustave Le Gray. This unearthed series of daguerreotype portraits, being his earliest work is achieved with a wealth of inventiveness : a balcony on the Rue Vivienne being his first open-air studio,, the most daring artists of the time, their muses and companions were his models ; the sunlight, some curtains and a mirror allowed him to master the light and the shadows and apply the "*theory of sacrifice*" in the manner of Rembrandt and Van Dyck. His self-portrait completed and signed his artistic challenge.

With revolutionary spring, responding to the call of Niépce, Gustave Le Gray, assisted by his friends, has demonstrated an astonishing mastery how to push limits when you can combine art and science.

⁽⁴⁾ *La Lumière*, 2 mars 1851. (full French quote at page 79).



A WOODEN BOX WITH SIXTEEN PORTRAITS

The daguerreotype plates, or rather the 1/4 plates, size 107x81 mm, were found in their original wooden box, provided by the «planeur». It has twelve slots because it was designed to hold and carry twelve silvered copper plates. The extra four portraits were dragged behind the others, causing the vertical stripes present on some of them.



The six portraits in chiaroscuro are reproduced in Nos. 1-6.
The self-portrait as No. 7.



Actual size of daguerreotypes: 107x81 mm, or 1/4 of a plate measuring 215x162 mm, the portraits reproduced in the right-hand pages being enlarged scale 2.

N°1. PORTRAIT DU PEINTRE HIPPOLYTE FLANDRIN, 1848



N°2. AUGUSTE CLÉSINGER, SCULPTEUR, 1848





N°3. FRÉDÉRIC BRISSON, COMPOSITEUR ET DANDY, 1848



N°4. CÉLINE CERE, MUSE DE QUINZE ANS ET DEMI, 1848

N°5. MARGUERITE PALAIS, LA FIANCÉE EN GRAND DEUIL, 1848





N°6. PALMIRA LEONARDI, ÉPOUSE DE L'ARTISTE, 1848

N°7. L'ARTISTE, 1848





8



9



10



11



12



13



14



15



16

The box contained 16 portraits.

The six portraits in chiaroscuro, reproduced under Nos. 1-6, the artist No. 7.

Four portraits of a man dressed in indoor clothes, alone, No. 8, or with friends, 9, 10 and 11, he will be first identified.

A variant of the No. 2, No. 12.

Finally a picture of two children holding very hard not to move, No 13 and three portraits of a woman slightly older, single, 14 and 15 or with a friend, No. 16. One thinks of the family of the first recipient of the portraits.

A total of 12 models to identify and recognize. The repeated presence of four of them suggests that the sittings were held in one place, during a short space of time, perhaps three or four days.

If for reasons of confidentiality requested by the sellers, the source could not be made public at the auction, the fact remains that the transmission of this set of daguerreotypes is traceable. The wooden box, lightweight, rugged and waterproof, protected its precious contents from damage of light and oxidation.

Forgotten still in a drawer, it passed from generation to generation to descendants of one of the artists who participated in these sessions of remarkable chiaroscuro portraits in the spring of 1848. The box was offered at auction, on the simple highlighting outstanding scenic qualities of portraits. Seeking anonymity led the publication of a very little explicit notice in the Bergé and associés catalog, June 6, 2012, but the investigation has allowed us to verify that the artist was part of the circle of Auguste Mestral.

The No. 8 was preempted by the d'Orsay Museum, Nos. 9 and 10 by the National Library of France, No. 11 acquired by the Nelson-Atkins Museum in Kansas City, Missouri.

The remaining 12 plates will be on display from July 27 to August 5, 2012 in our daguerreotype room, 3rd Floor at 6 rue Vivienne.



© The Nelson-Atkins Museum of Art. Gift of the Hall Family Foundation

THE BALCONY OF AUGUST MESTRAL, FIRST STUDIO OF GUSTAVE LE GRAY

At the announcement of the auction and the excitement generated by this outstanding collection, it appeared an anomaly in historiography, a bug. When the history of photography in France under the Second Empire may be considered as well documented by both the existence of publications from the period and by the work of researchers since the 1980s, the previous period is more like a *Terra incognita*.

The catalog stated succinctly an artistic atmosphere of Paris. However, a face was quickly identified by the curious and lovers, confirmed by the experts: Auguste Mestral. Later were issued three assumptions of three of his painter friends seated with him in the studio held outdoors: *Hippolyte Flandrin*, *Alexandre Desgoffe* and *Auguste Glaize*.

The identification of the live models who offered their figures for those artistic portraits brilliantly organized by Gustave Le Gray was the result of a patient survey to be exposed pages 41 and following.

First will come the story of what was found on the habits and friendships of Auguste Mestral, bailiff by early profession, born in Rans in the Jura in 1812. He had just acquired his office of huissier de justice —judicial officer — when his life had first crossed Gustave Le Gray as a notary clerk in Villiers-le-Bel in 1840.

Shortly after the departure of the young aspiring artist to Paris and then Italy, Mestral sold his position and moved as a rentier to Paris in 1844⁽⁵⁾.

⁽⁵⁾Jean-Marie Voignier, « Mestral ? », *Études photographiques*, 14 janvier 2004.

Comparison of the man in a dressing gown decorated with cherries with the portrait of Auguste Mestral (1812-1884) made by Gustave Le Gray circa 1855 (only one known to date).

Everything fits, the hairline and the forehead, eyes, nose, mouth and of course, the expression and behavior. Mestral was only slightly put on weight.

Note that the sitter adopts a very stable position, propping his big head in the palm of his hand, not to move during the 10 to 20 seconds required to make the daguerreotype (plates 8 and 10). When he relies only on his thumb, the result is slightly moved (plate 11) or get blurred when he no longer supports (plate 9).



Le Gray, Mestral, tirage salé, 233 x 175 mm, SFP

The one we identified as Auguste Mestral appears wearing at least three different outfits, a black coat (No. 10), a picturesque gown decorated with cherries (8 and 11) or an unbleached linen jacket (4), with a felt cap that is reminiscent of the fez of the Zouaves. The other models are rather wearing a jacket, evoking their quality of visitors, which suggests that the sessions had been held at the host's home, receiving in indoor clothes. We therefore consider this home.



8



10



11



9

Mestral address can be found in the SFP archive and in the first newspaper dedicated to the new invention, *La Lumière* ⁽⁶⁾. The patient reading of the first two years confirms repeatedly that Mestral had made his home available for the first heliography passionate amateurs, for experiments and tests then discussed by the community of practitioners.

During the year 1851, these experiments are discussed in session at the Society Héliographique then, after the dissolution thereof following the coup-d'état of December 2, at dinner parties at the homes of former members like Ernest Lacan and probably Jules Ziegler. After 1854, meetings resumed in the new society, the SFP. Mestral is a founding member of the two successive associations in 1851 and 1854, even if there is no evidence of his photographic practice after 1852.

The photographic sessions at Mestral's which are echoed in the newspaper *La Lumière* all took place in the heart of Paris, at 48 rue Vivienne, the new home of Mestral since, at the earliest, March 15, 1848, date of a deed (he inherited a distant relative) still indicating his former address of 16 rue de l'Échiquier ⁽⁷⁾.

One can imagine a connection between the move and the heritage when reading the caption that came in the Centennial Exhibition of 1848, with Daumier's lithograph : *"Nothing will escape the drop"*:

"The economic crisis was European, with the revolution, it turned into a disaster, all business stopped. The stock market had to close. The deadlines were suspended. Values safest diminished by half; buildings were sold to a tenth of their value; 5,000 francs cars were sold 150, 2,000 francs horses were offered for 60 " ⁽⁸⁾.

The No. 48 is a large building with two facades, on the then recent extension of the Rue Vivienne to the Boulevard. It has been built over the celebrated *Passage des Panoramas* created during the Directoire by an Englishman on the location of the former gardens of the Hotel de Montmorency-Luxembourg.

Laboratory of modernity in the early nineteenth century, this is where was made the first Paris experiment of gas lighting in 1816.

Nearby at 18 rue Vivienne, was to be found A. and W. Galignani Bookstore, which broadcasts the first treatises on photography, in all languages, and at 36, several photographers, the couple Guillot-Sagez as well as Victor Plumier.

⁽⁶⁾ For example : *Compte-rendu de la séance du 16 mai 1851, première année, n°16, 25 mai 1851, page 62*

⁽⁷⁾ Detailed articles by Marc Durand, *Primitifs de la Photographie*, BNF, 2010 ou *Dictionnaire des photographes du XIXe siècle*, à paraître.

⁽⁸⁾ published in *Charivari* 14 April 1848, *Bibliothèque du Centenaire de 1848*, éditions Tel, 1948, notice 129).



In 1848, photographers migrate from the Palais Royal (named Palais National in revolutionary days) to the Boulevard by the Rue Vivienne. Nadar reported that the provincial would continue to have their portrait done in the Palais Royal, at Vaillant, No 44, or Sabatier-Blot, No 129 ⁽⁹⁾.



exemplaire de la librairie Bonnefoi)

The woodcut is so detailed that you can see a balcony on the fourth floor of the building corner.

Like the Corso in Italian cities, the boulevards of Paris are then the main place for walking, immortalized in the famous *Tableau de Paris* of Edmond Texier, and more recently in the Marcel Carné movie, *Children of Paradise*.

⁽⁹⁾ On the boulevard will settle : les frères Bisson, 11 Bd des Italiens, Warren Thomson, 14^{bis} Bd Poissonnière et in the nearby streets : Félix Moulin, 23 rue Richer, Eugène Piot, 20 rue Saint-Fiacre, Gustave Le Gray, 110, rue de Richelieu, les frères Mayer, 13^{bis} passage Verdeau.

We believed the balcony was quite high because we do not notice any vis-à-vis on the plates. In fact the balcony still exists and our reporters were able to get there Friday, July 13, 2012, mid-afternoon, the current occupants greeting them with kindness.

The fourth floor had been separated into three apartments as evidenced always three main doors. At their meeting in one large office space, the walls of separation of balconies were slaughtered without being able to prevent the persistence characteristics of cracks in structural walls topped by chimneys.



They found the dimensions of the balcony: width ground 1m10, 1m90 to 2m10 height to the structure to support a blind or tissues may alter the light, they confirmed the presence of a low wall covered today lead plates, surmounted by a metal guardrail.

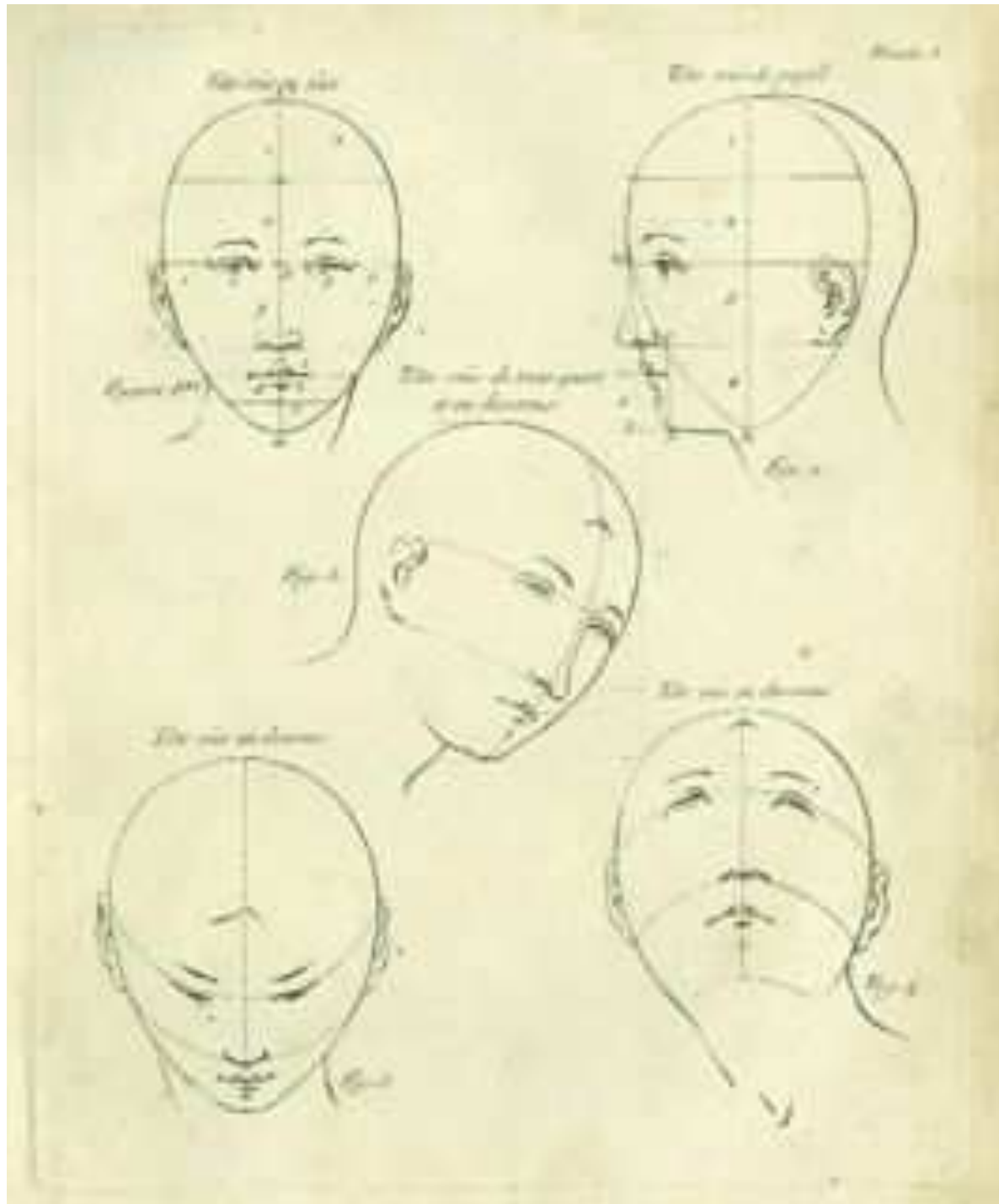


Mestral apartment occupied certainly the most southerly part of the fourth floor, with two doors onto the balcony. The south side wall still exists.

In the self-portrait, we notice that the blinds of the window are open, with the wooden slats inclined showing their inner surface. The sun is still high on the horizon but is not the only light.

In the portrait of domino players, the flap had to be closed to accommodate the three players around the table to play, you can see the hook of the shutter, the slats are now in position to protect against raindrops.





Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, l'Auteur, 1755, planche n°8

FACE RECOGNITION

To establish the identity of faces of 1848, we look for in a documentation consisting of drawings, caricatures, paintings, lithographs, some daguerreotype plates, photographic portraits of years 1830 to the 1860s, and among texts and correspondence of the period.

To compare the daguerrian plates with so varied documents, it is primarily to understand the technical specifications of the daguerreotype, its lens, its photo-sensitivity imperfecta (yellow becomes dark, blue almost white), the influence of the exposure time still exceeding ten seconds, and the effects of chiaroscuro added by our pioneering artist.

Secondly, to systematically validate key anthropometric parameters to rule out eventual incompatibilities (hairline - hair mass - front shape - eyebrows - eyes - nose - lips - for men, mustache or beard - hands) while seeking specific signs indisputable.

Note on the very next page that, due to an optical effect of centrality and a law of catoptric, the early lens slightly deforms the center of the face and adorns every model without exception with a "big nose".

We remain appreciative of the expressiveness obtained by the young artist with strong creative lighting implemented for a period still lacks indoor lighting. This progress would come soon thanks to the kind Victor Regnault, who will indicate the method to bring safe gas lighting and heating in the streets and soon the buildings of Paris, to all floors.



1



2



3



4



5



6



1. Comparison of bright-eyed blond-hair character that appears on the plates 1, 10 11 and 12 with a self-portrait of the painter Hippolyte Flandrin (1809-1864), a famous pupil of Ingres, and an early photography enthusiast. Then with a detail of the double portrait of Paul and Hippolyte Flandrin, from a daguerreotype kept at Paul Getty Museum, signed F. Chabrol⁽¹⁰⁾.



We find the well-marked frown.



Hippolyte Flandrin, autoportrait, huile sur toile, ca. 1840, Château de Versailles

⁽¹⁰⁾ The observation of digital versions of the daguerreotype Chabrol indicates that it is not reversed, suggesting that he is older, probably in 1846 or 1847.



Comparison of the plate # 12 with an albumen carte-de-visite, and superposition. His christian-religious hairstyle seems accompany all his life, sometimes, the ear lobe a little more clear.

Group portraits, plates 11 and 12, Auguste Mestral and Hippolyte Flandrin appear surrounded by artist friends a few years older.



Man glabrous (a rarity in the Second Republic, but a fashion strongly recommended after the coup of December 2, 1851) resembles Alexandre Desgoffe (1805-1882), Flandrin drawing of his friend, dated Rome 1835 (album Flandrin).

The artist with beret compared to the portrait of Auguste Barthelemy Glaize (1807-1887), painted by his son Leon in 1878, 30 years later.

His son Leon, born in 1842, is probably one of the children who try not to move, sitting in the armchair of the plate # 13.

Plate No. 2. Comparison of the young artist in dark clothes and perfectly still with the portrait of Auguste Clésinger (1814-1883) made by Gustave Le Gray in 1855. Wrinkles, dark circles, eyebrows, eyelids.



1855



2



1848



1855

This model remained so unflappable that one can enlarge his face and observe the pores of his skin.



9



1878

Comparison of plates # 9 and # 11 with a carte-de-visite by Pierre Petit, 1861, with another one by Nadar, 1865 and with a portrait dating back from 1878. Note the clear strands of hair, and the defects of the facial skin. We find the sculptor in the same attitude, with folded arms.



du n°11



c. 1861



1865

d'après le négatif de la base culture

Plate # 3. Young dandy wearing a top hat. Comparison with a portrait of the now not-so-young pianist-composer Frederic Brisson (1821-1900).

Whiskers, eyebrows, chin, nose, mouth, general appearance.

Frederick Brisson doesn't belong to the world of photography, it seems very difficult to find any other portrait of him. He was certainly a close friend of Le Gray, as Maufras reported :

"Le Gray came to Paris and entered the studios of Paul Delaroche (...) he was soon with friends (...) Alexandre Dumas son, Millet, Henri Murger, Frederick Brisson, Victor Living, etc.. ; that whole family of young and vigorous talent, strong and powerful race, which made this a time for almost worthy of another time, also rich in beautiful and magnificent masterpieces ..."

The idea came to seek for Brisson portrait returns when reading the passage where Maufras imagine the death of Le Gray in 1880: *"His intimate circle mourned for him more than all, because they knew the extent of what was lost, that ominous day marked however brightly in sacred harmony, because everyone knows that Frederick Brisson, under the impression of that death, wrote, in the following night, a musical mass, a poem of tears and pain, which remain as one of his best works."*



1848



1860

Collection privée



Comparison of the two portraits, with the accessory of the hat. Note that the top hat did not generate the shadow one should expect from a zenital lighting on the forehead, one more evidence for the human control of natural light with fabrics and mirrors used as modern reflectors.



And indeed, one can discern a gleam in the right pupil of the young dandy, like a reflection in a Golden Eye.



Plate # 4. Confrontation of the girl portrait in the style of Ingres with a famous model of Félix Moulin, Celine Cerf, Nude, 1849 (Albertina Museum, Vienna), then with Fanny Klein in Nudes, 1850 (Metropolitan Museum of Art, former collection Michel Simon).

Celine began her career very early indeed, as she posed some years before as the young model of Léon Riesener and Eugène Delacroix (Petit Palais).



Note the rolled cylinder of a letter in her left hand, a theme dear to the seventeenth century Dutch masters: *the love letter, Bathsheba*.



Félix Moulin, 1849

Félix Moulin, c. 1850

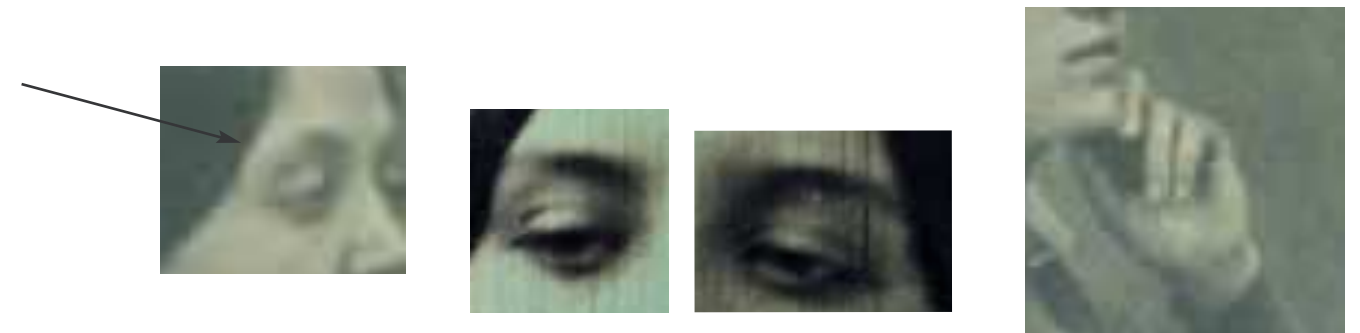
The old captures at versos confirm us the names of the young models and even specifies the age of Céline in 1849: "16 years 1/2". The severity of her look in the last plate is stunning, it shudders to think abuse of absinthe.

The beauty of Céline crossed centuries and oceans. She is now one of the heroines of an historical novel published in Colombia: " *Celine Cerf, I told Mill when he handed me the photograph, is the most disturbing. Her anatomy is so childish, one of those who undermine the maintenance of any photographer. Her breast like freshly picked fruits from the tree* (Pablo Montoya, *La Sed del ojo*, Medellin, 2004, p. 63, translation Piero Alberti with Google).

Plate # 5. Comparison of the young woman in deep mourning with the period portrait of Marguerite Fanély Palais (1830-1862), who became Madame Le Secq on July 11, 1848, and was thereafter photographed by her husband. The unique known positive print is held in the collections of Paris Museum of Decorative Arts.



Capture d'écran

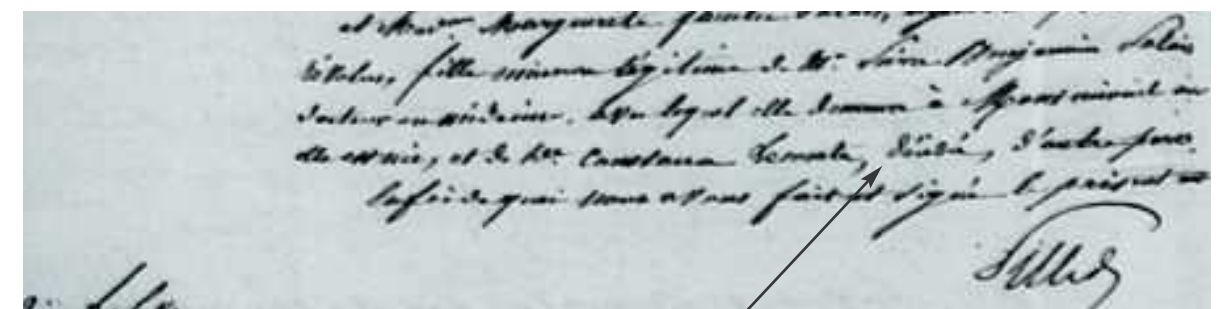


One notices a defect in the left eyebrow, shorter than the right and also her perfect nails, last coquetry authorized during a period of mourning.



In the late 1840s, a young woman or a young man had to wait until the end of his period of six months of mourning before getting married ⁽¹¹⁾.

Marguerite Palace is in deep mourning, and her mother is reported deceased in the official act of her marriage with Henry Le Secq, Montmirail, July 11, 1848.



Capture d'écran

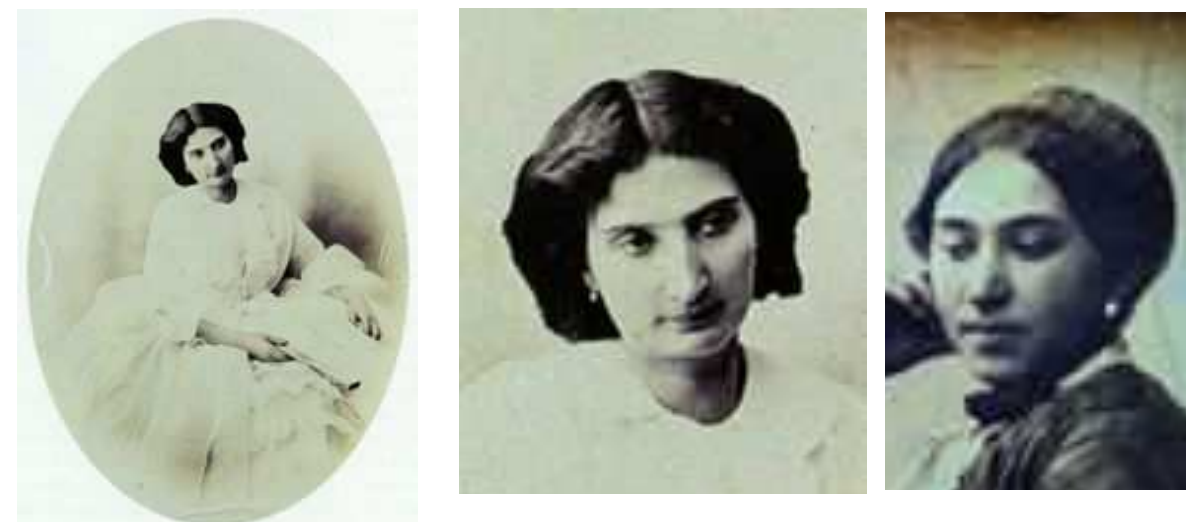
Archives départementales de la Marne, Registres d'état civil, Montmirail, Marne, Publications de mariage, 1843-1852, cote : 2 E 445/22.

⁽¹¹⁾ Almanach National. Annuaire de la République Française pour 1848/1850, p. 987 : «Règlement des deuils. Les grands deuils sont ceux qui se partagent en trois temps: la laine, la soie noire, et le petit deuil. On ne porte le grand deuil que pour père, mère, grand-père, grand'-mère, mari, femme, frère et soeur (...) Pour père et mère, six mois».



Plate # 6. Comparison of the young woman with earrings with the earliest model of Gustave Le Gray for calotypes, detail of a positive print event which is tipped in the famous Regnault album of the SFP (No. 62 vis-à-vis Felix April).

Note the earrings and the taste for striped dresses, the similar Italian patterns.



Comparison with the portrait of Palmira Leonardi, photographed by her husband, Gustave Le Gray, circa 1858.



1858

1848

Note the fringed lips and, above, the broken line drawn by the characteristic arrangement of four moles on right cheek.

Ms. Le Gray appears much thinner at age 35. She is known to have given birth to six children, four of them already died tragically of cholera or accident before the year of this portrait taken in the elegant premises of 35 boulevard des Capucines.



THE ARTIST

His identity resisted first glances.

But from the outset, his deliberate defiance provoked debate. In the exchanges that followed between historians, curators and collectors, three names were naturally mentioned for some similarities between digital reproductions of their portraits and the general appearance and attitude of the young man leaning.

Note the trick of the artist who determined to remain still, holding his head on his hand, the elbow being solidly placed on the daguerreotype camera.

The location of the workshop has been established: the balcony of Auguste Mestral, on the fourth floor of 48 rue Vivienne.

The date, initially estimated at circa 1848, almost one year, has been specified by several findings:

Auguste Mestral could not move Rue Vivienne before a few days or weeks after his legacy of 15 March 1848. As a former clerk, one can assume that the home address he gave to his fellow notary that day is valid.

Miss Marguerite Palais was still in deep mourning, during plate 2 session, then morning was over before the preparations for the marriage, July 11, 1848 at Montmirail.



Capture d'écran

Plate No. 7. Comparison with digitized versions of three portraits

- Ambroise Thomas in Rome, 1834,
- Henry the Secq at Montmirail, 1848
- Gustave Le Gray in Rome, 1844.

Scratches slightly alter our perception of the portrait of the artist.

Capture d'écran, numérisation google books de la version américaine du catalogue Gustave Le Gray





Shooting with the sensor-Phase One, and scanning at high resolution (9600 dpi) with a scanner, allowed us to highlight scratches and dirt which, almost undetectable to the naked eye, alter and nevertheless influence our general perception.

We also notice the presence of fingerprints on the edges of the silver plate.

A digital correction careful alterations of the plate (pixel) allows, pending an eventual restoration of the surface, to have a visual neutral to better make the comparisons.

Thus, the nose we had at first appeared distorted: it was a part in the lighting and the lens characteristics of 1848, on the other hand the presence of various stains.



Comparison of plate # 7 with the portrait of Ambroise Thomas, painted by his friend Hippolyte Flandrin at the Villa Medici in 1834. The general shape is very close.

Then with the portrait of a musician lithographed by the same Hippolyte Flandrin in 1852, the resemblance is completely blurred.

We note further that: — the subject of the painting has brown hair and light eyes

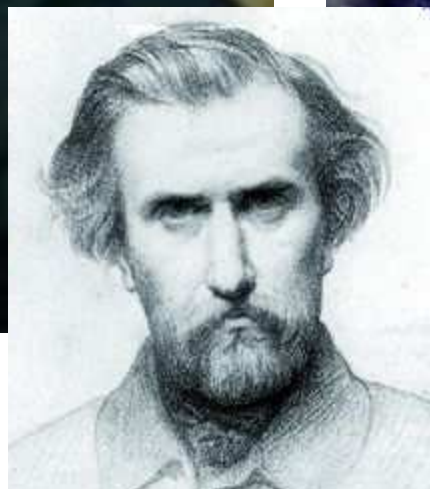
— The pattern of his beard is very neat



1834



1848



1852

Comparison of plate # 7 with the portrait of Henry Secq, by his friend Gustave Le Gray in July 1848 and soon after converted into lithographic plate. Comparison with two self-portraits of Henry Secq, two interpretations of paper negatives, dated 1848-1849, in the collections of Paris Museum of Decorative Arts. The attitude is familiar.

We observe that:

— The Secq has the beard and high forehead

— He combs his hair with the line on the opposite side

*Image positive créée à partir d'une apture d'écran**Image positive créée à partir d'une apture d'écran*

Comparison of plate # 7 with the portrait of Gustave Le Gray painted on wood by his friend Henri Le Secq in Rome in 1844. Note that the accomplice painter does not seek to mitigate its model Grignard prognathism.

As for the eyebrows: the left we see only half of the right and a line drawn by the hand of the artist who, although wishing to remain stationary without seeming to, draws on his cheek and his right temple almost as strong as the Mestral was on his portrait, plate No. 10.



1844



There are at least ten portraits and self portraits by Gustave Le Gray, reproduced in the book by Eugenia Parry Janis, in the catalog of the BNF edited by Sylvie Aubenas, or accessible on the website of the Metropolitan Museum of Art, New York. They will be nominated by their birth year, 1844 or 1848-1..

Comparison with the portrait of Gustave Le Gray produced with the help of his friend Secq at one of the first sessions of the process in waxed paper negative, to Saturday, June 10, 1848. A test contained in the album Secq was reproduced by Eugenia Parry Janis.

The general shape of the face is the same but the nose seems longer, because of his head bowed in an attitude down. When one looks down, his nose is growing.



1848-1



Checking the spacing of the eyes, with a composite picture by superimposition.



1848-1

D'après la publication d'Eugenia Parry Janis



1848-3

D'après la publication d'Eugenia Parry Janis



1848-2

D'après la publication d'Eugenia Parry Janis



1848-4

D'après la publication d'Eugenia Parry Janis

Rue de Richelieu, 1848-1849



1851-1

D'après la publication dirigée par Sylvie Aubenas



1854-1

Aujourd'hui au Metropolitan



1851-2

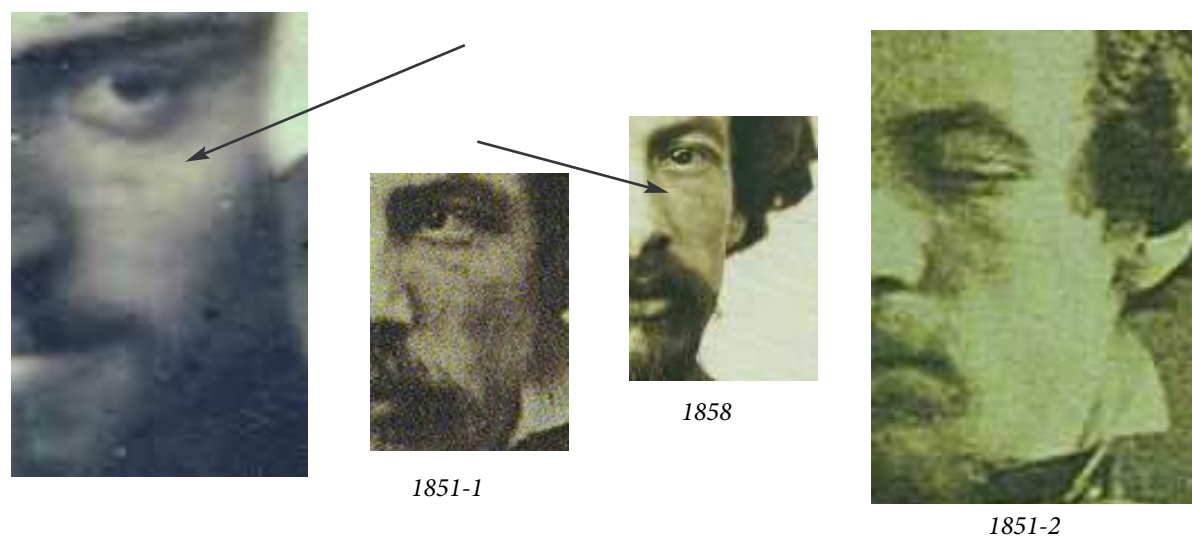
D'après la publication dirigée par Sylvie Aubenas



1858

D'après la publication dirigée par Sylvie Aubenas

*Barrière de Clichy, 1850-1855
Bd des Capucines, 1856-1859*



Rings and dermatological default or eczema on the cheek, compared with 1848 and 1851.



Comparaison du manteau à large col caractéristique.



D'après la publication dirigée par Sylvie Aubenas

The cartoonist Henry Montaut did not fail to bite the goatee and tousled hair of Le Gray in his caricature about 1861 "Alexander, Caesar, The Gray, Napoleon settled in Egypt ...", published for the first time by Sylvie Aubenas, 2002.





CONSIDERATIONS ON THE DAGUERREOTYPE

Take a silvered copper plate, then carefully polish until a shiny surface and mirrored. Expose the plate to iodine vapors in a box dedicated to this purpose, then place the plate and sensitized in the darkroom.

After the image done, expand the daguerreotype using mercury vapors produced by heated so as to reveal the image. Finally, stabilize this image using a saline solution or a bath of sodium thiosulfate ⁽¹²⁾.

Thus one can succinctly describe the initial process of daguerreotype of 1839, which had two major defects: an exposure time of three to thirty minutes in the extreme complicating the practice of portraiture, and a silver image so fragile that could permanently damage with a simple swipe of a finger. Fortunately, nine years of research and advances have overcome these two drawbacks.

The late 1840s saw the daguerreotype practice reaching real technological maturity. The exposure time which was an obstacle to the achievement of portraits has been shortened to less than 30 seconds, allowing to operate without the cumbersome mechanical apparatus stiffening literally the sitter to be «daguerreotypée».

In terms of optics, the lens invented by Joseph Petzval in Vienna at the end of 1839 soon proved to be much brighter than those of Charles Chevalier or Wollaston. From a photochemical point of view, an intense research on the halide used for sensitization allowed to abandon the silver iodide in favor of bromide and silver chloride, more reactive to light. Le Gray with Mestral used bromine in the gaseous state.

⁽¹²⁾ Une plaque sensibilisée d'après la méthode initiale de Daguerre comporte de l'iodure d'argent qui n'est photosensible qu'aux radiations bleues. L'émulsion ainsi créée est donc loin d'être panchromatique, c'est-à-dire sensible à l'ensemble des longueurs d'onde du spectre visible.

Fundamental, Hippolyte Fizeau discovered in 1840 that a daguerreotype process developed with a slightly heated solution of gold chloride and sodium thiosulfate significantly enhances the stability of the image layer, while increasing the visual contrast with highlights appearing whiter and of low lights denser. The gold plating bath or stabilizer Fizeau is so effective in its ability to provide mechanical stability to the daguerreotype that is rapidly and universally adopted. This set of two plates still bear traces of corrosion associated with heating.

Technical and artistic dexterity allowing our photographers carry out this series of daguerreotype portraits on the balcony with an awning and a reflecting mirror, impressive both by the homogeneity of density values as expressive poses. The enveloping light and diffuse the light background and united ⁽¹³⁾, which can reflect natural light and bring out the model, tenuous shadows of the nose and eyes of the characters slightly inclined forward, all indications on the terrace the presence of a velum for the scattering of light, like the glazed openings to the north of artist studios and photographic studios of the time. The light is so homogeneous that a mirror reflector has been placed at the windows and headed toward the model to obtain this quality of light.

But let us return to the sixteen daguerreotype plates, and observe the effects on them of the test of time. Protected in a wooden box, in good conditions in temperature and humidity, they crossed some 164 years separating us from their inception almost no degradation, since the chemical inertness and good general images. It seems that at the time against their rediscovery, we have regularly observed and manipulated daguerreotypes, which has spawned numerous traces of fingerprints, abrasion of the image layer by local friction, and scratches more or less deep when two plates were Daguerreian the rows against one another. Additional traces of degradation are the work of multiple chemical attack can reduce the structure of the photographic image composed of aggregates of mercury, silver and gold, as for any daguerreotype of the nineteenth century.

Include metallic silver, which can react with traces of hydrogen sulfide or sulfur to form complexes with silver sulfide Ag_2S . The corrosive deposit on the back of a plate which was driven by manual contact tasks of silver sulfide is sometimes questioned, and this type of accelerated corrosion and deterioration.

⁽¹³⁾ à l'exception du portrait n°5 de la jeune femme en grand deuil, dont l'arrière-plan est représenté par un drapé sombre.

These difficulties conservation daguerreotype played in favor of new photographic techniques that are beginning to spread in the late 1840s. The process of Fox Talbot's calotype had not actually created imitators in France, if not modified form published in 1847 by Blanquart-Evrard from the publisher Charles Knight ⁽¹⁴⁾. The chance discovery of waxed paper negative process used to dry then allowed a simplification of shots as well as printing multiple images, from the precious negative matrix.

Nicolas Le Guern,
Photographic History Research Centre, De Montfort University



Avec son doigt, l'artiste actionne l'obturateur manuel pivotant. Il s'agit certainement d'une chambre Chevalier, ou Lerebours et Secrétan, à pleine plaque et sans tiroir. Sorte de métonymie technique, on désigne parfois un tout par le nom de la plus précieuse de ses parties, ainsi l'objectif peut désigner l'ensemble «objectif + chambre + châssis» (aujourd'hui on dirait Objectif + boîtier + capteur).

⁽¹⁴⁾ BLANQUART-EVRARD, L. D. (1847). Procédés employés pour obtenir les épreuves de photographie sur papier. Paris, C. Chevalier.

No daguerreotype from the collaboration of Le Gray and Mestral was known.

Among the existing body of Le Gray's, daguerreotypes, only five with the punch of Gustave Le Gray were found and the existence of two others traced. Finally, one or two more are likely to be awarded soon. They are:



D'après une reproduction anglaise du tableau

D1. A reproduction of a painting of his friend Gerome, *Anacreon, Bacchus and Love*, presented at the Salon of 1848 and immediately acquired by the State for the museum of Toulouse. The daguerreotype was made before his transfer, he wears a real signature mapped to the tip of the silver plate: "Gustave Le Gray from Gerome". The decision to make this daguerreotype can be explained by the friendship between the two artists, the common stay in Rome, to glorious Gerome, behind the scenes to Le Gray, and quality of the feat that then represents the recording without distortion a large canvas on a full plate.



D2. Portrait of a girl (a Princess?), calotype reproduction in an album kept at the Royal Chantilly.



D3. Portrait of schoolboy Pol Le Cœur, daguerreotype made in May or June 1848 for transmission to his dying mother.

D'après le catalogue de la vente PIASA du 14 novembre 2008



Brassart : A very rare punch, found on fifteen of the sixteen portraits, happens to be the brand of the glider Brassart. It had never been described as an index or an argument for the award, we knew already the punches of *Gaudin* and *Richebourg*.

Augustus Brassart as a young worker was, at the request of Daguerre, committed for coating a thin layer of silver and copper plates in the right proportions: 1/40th of the thickness. So he is the one who designed the first daguerreotype plates in 1838-1839 before spending seven years in the service of armies.

Back in 1847, he settled a company, but became very involved in the First Socialist Republic of 1848, he had to hide after the June days, and especially after the coup of December 2, 1851, before emigrating permanently to America in 1854 where he continued his profession in Connecticut and New York states.



Aujourd'hui au Musée d'Orsay

D4. Landscape representing Great Oaks of Fontainebleau. This daguerreotype was acquired by the Musée d'Orsay in 2001 and appears to have the same punch of glider. It is considered up to now to be the only known landscape daguerreotype in the forest of Fontainebleau.



D5. portrait of a woman with the punch half carried away by the cutting of the corners.

A singular group of daguerreotypes by Gustave Le Gray now takes its full meaning: the Le Secq family members on the occasion of a happy ceremony.

Jean Louis Henri Secq Tournelles married Marguerite Fanély Palais (1830-1862) on July 11, 1848 at Montmirail (near Reims, Marne). Le Gray performed at least three daguerreotypes:

D5. The groom, Henry Secq

D6. The groom's mother

D7. The groom's father

All three are half-plates, size 163 x 122 mm, in montages oval or semi-oval. They bear his punch, then more the signature of an artist than a commercial trademark.

On a fourth plate, three children are also well dressed. The relation with the wedding is attractive and quite logical on the timeline. We note the material evidence of the same size, same punches, same assemblies.

D8. The portrait of three young children who could be the may be children of honor.



Although The Gray may have already decided since June 10, 1848 to turn from the daguerreotype to develop the process of wax paper with the negative assistance Mestral and his companions Secq with valuable advice and the scientist Victor Regnault, he None the less that this meeting of July 11 appears to be a wedding gift for his accomplice and friend.



© The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Daniel Blau Giff and 2007 Benefit Fund, 2008 (2008.256).

EVIDENCE ON GUSTAVE LE GRAY

In 1849. Léon de Laborde, *Report of Jury of the exhibition*.

In 1851. Francis Wey, manifest for the developement of artistic research in photography, *La Lumière*.

In 1859. Charles Baudelaire assails the vulgarity in photography as vulgarity in literature while providing very close attention to the achievement of portraits of himself or his mother.

In 1859. Alexandre Dumas' adress to the famous photographer pushed into bankruptcy, with a curious advocacy shaped by Leon Maufras as a false obituary.

In 1860. Extracts from the minutes of the legal sale at auction of the premises of Boulevard des Capucines, first published in 2007 by Sylvie Aubenas.

In 1889. Moutrille's letter to the President of the SFP, a late but valuable evidence on the early work with his friend Mestral.

In 1900. Reminiscences of Nadar, "*When I was a photographer*".

Laborde : «Ce jeune peintre s'est appliqué aux sujets qui rentraient dans ses premières études, au portrait et à la reproduction des peintures et des objets d'art. Il est parvenu à donner au portrait une netteté qui semblait réservée à la plaque (...) M. Legray n'est pas inventeur, il n'a pas de procédé qui lui soit particulier ; mais, doué d'une intelligence rare et d'une persévérance précieuse, il combine heureusement tout ce qui peut faire progresser son art, il fait mieux encore, il communique avec la plus grande libéralité les méthodes qui lui réussissent, et il acquiert ainsi des titres à l'estime des artistes et à la faveur du jury, qui lui accorde une médaille de bronze» (republished in : *La Lumière*, 2 mars 1851, page 14).

9 février 1851, parution du premier numéro du journal *La Lumière*. Dans une série d'articles manifestes dont nous reproduisons le premier, Francis Wey annonce que la photographie est devenue un art quand elle a permis l'émergence d'artistes reconnaissables par leur style.

DE L'INFLUENCE DE L'HÉLIOGRAPHIE SUR LES BEAUX-ARTS

«Il y a deux mois, l'un des plus habiles praticiens du procédé nouveau de la photographie, M. Le Gray, envoyait au jury de l'exposition de 1850 (ouverte le 30 décembre) neuf dessins sur papier représentant des paysages, des portraits d'après nature, et d'après des tableaux. Quand on eut admiré la perfection surprenante des résultats obtenus, l'on se trouva embarrassé pour classer des ouvrages dignes de rivaliser avec les œuvres d'art les plus achevées, et qui toutefois, accomplis par un procédé purement théorique, ne se rattachent point d'une manière directe à la pratique du dessin. Rangées parmi les lithographies, les œuvres de l'habile héliographe furent annoncées sous cette rubrique au Livret de l'exposition actuelle.

Mais il survint une sous-commission qui, envisageant la question à un autre point de vue, fit retirer les dessins de M. Le Gray. Les premiers juges les avaient considérés comme œuvres d'art ; les seconds les ont classés parmi les produits de la science. Nous serions fort empêchés de savoir à qui donner raison.

Évidemment l'héliographie procède de la chimie et de la physique ; mais de toute évidence aussi, cette découverte, perfectionnée de jour en jour, est appelée à exercer dans le domaine de l'art une influence immédiate et profonde. Appelés naguère à examiner les derniers résultats obtenus par des hommes studieux, zélés et pleins d'expérience, nous avons été frappés d'un étonnement très vif. La photographie est, en quelque sorte, un trait d'union entre le daguerréotype et l'art proprement dit. Il semble qu'en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé ; que l'appareil se soit élevé à l'intelligence qui combine les effets, simplifie l'exécution, interprète la nature et ajoute à la reproduction des plans et des lignes l'expression des sentiments ou des physionomies.

En effet, la photographie s'exerce sur une gamme de tons excessivement étendue. Depuis l'indication fugitive et vaporeuse, mais précise encore, telle que M. Vidal parvient à la fixer d'un souffle, jusqu'au relief violent et contrasté de Rembrandt, jusqu'à une intensité de tons qui défie les ressources de la gravure.

Telle est donc la première réponse de cette nature jusque-là muette, questionnée tant de fois, et qui se prêtait, inerte, à de si nombreuses hypothèses. L'héliographie lui donne une voix, l'arme d'un langage et l'invite à rédiger ses Mémoires. Fait consolant et bizarre ! Elle consacre à peu près tout ce que l'opinion publique a successivement exalté. Ainsi l'esthétique pure n'a rien à perdre à cette épreuve ; elle ne peut qu'y gagner en hardiesse, en expérience, tandis que les couches inférieures de l'art, celles où le succès douteux dépend de la routine, du procédé manuel, et se limite à la tradition stérile, se trouvent dissoutes et annihilées.

Il est arrivé plus d'une fois que certains genres, investis d'une vogue passagère, aient disparu avec la mode qui les avait recommandés. Sans parler des traits à la silhouette, et pour se borner à des productions plus relevées, rappelons les lavis à l'encre de Chine, puis à la sépia, si fort appréciés sous Louis XVI ; plus tard, les gouaches, compromis harmonieux et terne entre le dessin et la peinture ; puis les petits crayonnages tels que les exécutait Lantara, si souvent imité (...) La lithographie, immédiatement assimilable au dessin naïf, fait des progrès incessants.

C'est dans ces circonstances que se présente l'héliographie : que produira-t-elle ? Sans contredit, d'anciens genres vont disparaître, une révolution s'effectuera, lente, profonde, et salutaire comme toutes les révolutions vraiment dignes de ce titre. Mais ce qui doit advenir, est-il possible déjà de le pressentir ? Assurément. Précisons en quatre mots le résultat définitif : les artistes vraiment originaux, loin d'être atteints, devront à l'invention nouvelle des ressources imprévues, et prendront un plus large essor. Les gens de métier, les mécaniques, ainsi que l'on disait jadis, seront abattus.

La photographie traduit à merveille : pour la surpasser, il faudra traduire et interpréter. (...) Cependant, la photographie est très souple, surtout dans la reproduction de la nature ; parfois, elle procède par masses, dédaignant le détail comme un maître habile, justifiant la théorie des sacrifices, et donnant, ici l'avantage à la forme, et là aux oppositions de tons. Cette intelligente fantaisie est beaucoup moins libre dans les daguerréotypes sur plaques de métal. Il y a plus : le goût particulier du photographe perce dans son œuvre, pour matérielle qu'elle semble ; les épreuves obtenues par des artistes sont supérieures à celles des érudits. Les premiers choisissent mieux leurs sujets, recherchent avec succès des effets dont ils ont le sentiment inné, et l'influence de l'individu est assez perceptible pour que les amateurs-experts, à la vue d'une planche sur papier, devinent d'ordinaire qui l'a obtenue.

Ces explications fournies, abordons succinctement une étude curieuse, celle des diverses branches de l'art que la photographie met en péril ; puis, signalons, parmi les travaux des artistes, ceux qui sont destinés à fructifier de cette invention. Nous n'aurons pas à nous préoccuper de ce qui échappe à cette atteinte ou se soustrait à cette influence, car elle ne laissera rien d'intact et se fera sentir partout.

Le résultat le plus complet, le plus destructif, portera sur les dessins, les gravures ou les lithographies représentant des villes, des monuments, des églises, des ruines, des bas-reliefs, et en général des sujets d'architecture. Sur ce terrain, la lutte serait chimérique : une médiocre épreuve héliographique du portail de Chartres ou de Bourges sera toujours préférable, et comme finie, et comme réalité, et comme relief, et comme précision, à la gravure la plus accomplie. Dans ces sortes de sujets, la reproduction plastique est tout, et la photographie en est la perfection idéale. Telle est même la puissance presque fantastique du procédé, qu'il permet à l'examineur d'un dessin d'architecture de l'explorer comme la nature même, et d'y faire des découvertes inaperçues sur le terrain. Cette assertion sera éclaircie et appuyée par une récente anecdote.

Il y a quinze mois, M. le baron Gros, alors ministre plénipotentiaire en Grèce, fixa, par le moyen du daguerréotype, un point de vue pris à l'Acropole d'Athènes. Là se trouvaient disséminés des ruines, des pierres sculptées, des fragments de toute espèce. De retour à Paris, à la suite d'une mission délicate et honorablement remplie, M. le baron Gros revit ses souvenirs de voyage, et considéra, à l'aide d'une loupe, les débris amoncelés au premier plan de sa vue de l'Acropole. Tout à coup, à l'aide du verre grossissant, il découvrit sur une pierre une figure antique et fort curieuse, qui lui avait jusqu'alors échappé. C'était un lion qui dévore un serpent, esquissé en creux et d'un âge si reculé, que ce monument unique fut attribué à un art voisin de l'époque égyptienne. Le microscope a permis de relever ce document précieux, révélé par le daguerréotype, à sept cents lieues d'Athènes, et de lui restituer des proportions accessibles à l'étude.

(...) L'héliographie ne peut aller au-delà de son modèle : c'est un fidèle agent, ce n'est pas une intelligence. Mais, on le pressent avec nous, ce procédé matériel, invincible dans les limites de son domaine, abolit virtuellement toute autre imitation réduite à n'être rien de plus. Tout dessinateur, tout lithographe, ou tout graveur dépourvu des inspirations de l'artiste, risquera donc de se voir supplanté, et entre deux machines, la plus parfaite, la plus rapide, la moins coûteuse, sera nécessairement préférée. N'est-il pas étrange et providentiel que les révolutions opérées par les progrès de l'intelligence humaine surviennent si à propos et se présentent juste à l'heure où des solutions sont attendues ? Sous le régime libéral et peu éclairé qui a gouverné les arts depuis vingt ans, le nombre des artistes s'est multiplié et le talent s'est éparpillé en petite monnaie. Quiconque eut à sa disposition une influence, a été à même d'exploiter son heureuse médiocrité, et, pour s'improviser artiste, il a suffi de quelque habileté pratique mise en valeur par l'enrôlement dans une coterie. De là cette cohue de peintres, sans cesse recrutée, qui absorbe les ronds de l'Etat, inonde le pays de productions vaines et enlève, par une concurrence illimitée, la légitime assistance du gouvernement aux hommes supérieurs, aux artistes éminents condamnés à la gêne et à la stérilité. Cette armée de peintres des deux sexes étant désormais impossible à défrayer, il devenait aussi indispensable qu'impossible de trancher dans le vif et d'opérer un triage que l'héliographie a pour mission d'accomplir, dans un temps donné, avec une équité parfaite. Cette découverte, il faut se hâter de le dire pour intimider les ambitions vulgaires, amènera la destruction des couches inférieures de l'art.

La comparaison des œuvres débiles avec la reproduction pure et véridique de la nature, régénérera le goût public et le rendra difficile. Une estampe photographiée sera préférée à une peinture vicieuse, car elle satisfera davantage. La classe aisée, qui ne s'élevait que jusqu'au portrait à bas prix, d'une fidélité douteuse, adoptera forcément la photographie si limpide, si précise, si animée dans ses produits ; et quand on pourra, pour un prix modique, se procurer l'image exquise du paysage que l'on aime, du site où l'on a rêvé, du coteau où s'élève le toit natal, du tableau que l'on a goûté, l'on délaissera les mauvais tableaux, les méchant dessins et les gravures médiocres.

Combien d'honnêtes gens se verront contraints de se faire justice enfin, en quittant la peinture, qui n'aurait jamais dû devenir le gagne-pain de la médiocrité !

FW

Le texte fondamental et polémique de Charles Baudelaire

LE PUBLIC MODERNE ET LA PHOTOGRAPHIE

(Curiosités esthétiques ; Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la Revue Française)

(...) Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.

Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. It is a happiness to wonder, "c'est un bonheur d'être étonné" ; mais aussi, it is a happiness to dream, "c'est un bonheur de rêver". Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie."

À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal.

Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne (...) Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire (...)

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.

S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature.

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome.

Qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux.

Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !

Je sais bien que plusieurs me diront : "La maladie que vous venez d'expliquer est celle des

imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ?" Je le sais, et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible ; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le désastre. De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur ?

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

Une interprétation subtile de ce texte a été proposée par André Jammes ⁽¹⁾ à la lueur d'une lettre intime de Charles Baudelaire à sa mère. Ce n'est certainement pas tant la photographie qui est vouée aux gémonies par le poète que l'usage vulgaire que l'on peut en faire, à l'égal de son mépris pour l'usage vulgaire que l'on peut faire de la poésie ou de la littérature « Quelques jours avant Noël de l'an 1865, Charles Baudelaire écrivait à sa mère : "Je voudrais avoir ton portrait ; c'est une idée qui s'est emparée de moi". Il ajoutait cette remarque, étonnante sous sa plume: "il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas", révélant ainsi une intimité avec l'image photographique qui contredisait les diatribes du Salon de 1859. Puis il définissait ce doit être un bon portrait : "Je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est à dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin".

Charles Baudelaire, dans un coup de tendresse avait-il renoncé à ses anathèmes contre le fléau daguerrien, qui contribue "à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français"? Certainement pas, car il précise aussitôt pour sa mère ce qu'il déteste dans l'image mécanique : les photographes, dit-il "prennent pour une bonne image, une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents".

Si Baudelaire ne surmonte pas son dégoût généralisé pour la photographie, il ne peut échapper à la fascination qu'exercent les portraits de ceux qu'il aime. L'idéal qu'il définit, le portrait "le portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin", s'applique à l'évidence aux épreuves de Nadar. D'ailleurs, les deux hommes s'estimaient et il y eut entre eux une véritable amitié. Nadar a tiré son portrait plusieurs fois : cinq portraits sur douze recensés par les spécialistes. Les poses sont originales, sans doute décidées par Baudelaire lui-même".

⁽¹⁾ André Jammes, introduction au volume Nadar, Photo poche, Delpeire, 1983.



Capture d'un écran

Le numéro du 5 janvier 1860 du *Monte-Cristo*, journal hebdomadaire de romans, de voyages et de poésie, rédigé par Alexandre Dumas, était orné en tête de son portrait gravé d'après Le Gray, et s'ouvrait par deux textes consacrés au photographe. À la suite d'une "causerie" de Dumas, se trouvait l'étonnante "étude biographique" de Léon Maufras, pseudo-nécrologie qui semble préparer la fuite de l'artiste devant l'étendue de ses problèmes financiers :

«En partant pour le Midi de la France — peut être pour Nice, peut être pour Turin, peut être pour Venise, car peut être est la seule règle de tous mes voyages — en partant, dis-je, je laisse avec ces lignes, pour que le tout vous soit donné dans l'un des plus prochains numéros du *Monte-Cristo*, le plus ressemblant de tous les portraits qui ont été faits de moi.

Des qualités du portrait, je ne veux qu'affirmer la première, la plus essentielle : la ressemblance. C'est à vous, chers lecteurs, de voir si jamais la photographie est allée plus loin... C'est qu'aussi dois-je vous dire que je ne me suis pas laissé guider par le hasard dans le choix du photographe, et qu'en M. Le Gray j'ai tout simplement rencontré un artiste de la meilleure venue.

Allez le trouver, m'avaient dit d'excellents juges en matière photographique, et vous serez content. Je suis allé le trouver, et j'ai été émerveillé.

J'ai compris — ce qu'après avoir fait faire cent portraits par cent photographes différents, vous ne soupçonnez peut-être pas encore, chers lecteurs — j'ai compris que Le Gray comme photographe est à la fois un artiste et un savant.

Ce que j'avais compris après une causerie d'un quart d'heure dans l'atelier de Le Gray, le hasard est venu m'en apporter la preuve quinze jours après, la preuve écrite, et éloquentement écrite, vous en jugerez tout à l'heure. Cette preuve, ce n'est rien de moins que l'histoire vraie de tous les travaux, de toutes les études, de toutes les recherches par lesquels un homme qui s'était fait un nom dans la peinture, a dû passer pour perfectionner une découverte dont les premières productions l'avaient séduit.

Le Gray n'est donc point un photographe improvisé, un photographe par accident.

Tous les savants, tous les chercheurs, tous les inventeurs sont ils, comme l'affirme l'historien de Le Gray, voués, de par la tradition et de par l'éternel égoïsme de la société, à un infailible et lamentable martyre ? La proposition me semble un peu bien désolante et s'applique mal dans tous les cas au héros de l'histoire. Le Gray ne sera peut-être pas académicien, j'y consens ; mais qu'est-ce-que cela prouve ?

Sa place n'en est pas moins bien marquée parmi les savants, et la fortune, je la lui prédis, ne laissera pas sa science dans l'embarras. Encore un peu de courage, mon jeune artiste, votre historien ne vous fait mourir qu'en 1880.

Ces vingt ans doivent profiter à la photographie et lui donner la couleur, par exemple, qu'elle est réduite encore à emprunter.

À l'œuvre donc, mais sans découragement comme sans relâche. Il vous appartient mieux qu'à personne de réaliser le dernier progrès de votre art puisque, autant que personne, vous l'avez servi et qu'il vous a livré déjà ses secrets les plus précieux»

Alexandre Dumas, Saint-Sylvestre 1859.

L'étude biographique, faussement nécrologique de Léon Maufras commençait aussitôt :

«Un charmant esprit, Arsène Houssaye, a écrit l'Histoire d'un XLI^e fauteuil à l'Académie française, qu'il a fait occuper, jusqu'à nos jours, par toute une pléiade d'hommes illustres, dont le talent ou le génie a excité l'admiration de l'époque dans laquelle ils ont vécu tour à tour.

Ce livre avait certes son utilité, au point de vue critique (...) mais à côté de ces grands noms, que la postérité a consacrés et faits immortels en dehors des quarante de l'Institut, il en est d'autres, plus humbles, non moins grands, dont la situation est plus palpitante d'intérêt : ce sont ceux que les contemporains dédaignent, qu'en d'autres temps on envoyait parfois à Bicêtre, qui sont les parias de leur siècle en même temps qu'ils en sont les apôtres et les bienfaiteurs ; qui meurent toujours pauvres et presque toujours persécutés, qui ont donné, dans le silence de l'étude, au milieu des étreintes de la misère, les plus belles années de leur vie et dont l'humanité reconnaissante oublie souvent jusqu'au nom.

Je veux parler des inventeurs. Quoi de plus émouvant, sous une plume éloquente et généreuse, que le tableau de ces luttes obscures entre le besoin et les nécessités de l'œuvre que leur génie élabore ? Quoi de plus triste que l'ingratitude qui accueille le fruit des labeurs et des veilles de toute leur existence, quand il n'est pas suivi ou précédé d'une désolante incrédulité qui le tue brusquement ou, hypocrite, le pille pour le faire renaître de ses propres cendres ? Pourtant souvent des voix puissantes dans les lettres, poètes ou moralistes d'un ordre élevé, Alfred de Vigny ou Balzac, ont plaidé en France les droits des produits intellectuels ; mais vainement, hélas ! Les poètes ne voient-ils pas chaque jour des œuvres qui n'ont rien produit du vivant de leur auteur, tomber presque aussitôt après leur mort dans le domaine public ? (...) Leur nom appartient au monde comme tout ce qui est sorti de leur cerveau : ils sont les seuls auxquels la société prend tout et ne rend rien. Les inventeurs, plus malheureux encore, ne peuvent point se réfugier dans le brevet, qui est un refuge dérisoire et impuissant, puisque la loi, qui semble leur donner une sécurité, est plutôt financière que protectrice. Souvent, les uns et les autres meurent en emportant, comme Archimède, quelque grand secret. Pourquoi ?

Parce que la société est, à leur égard, une marâtre indigne, dont le sein n'est pas bienfaisant pour eux, qui, au lieu de les défendre, les abandonne à leurs propres forces (...) Accablés et vaincus, ils la maudissent en murmurant souvent trop tard l'Eurêka de Balthazar Claës ; ou si, plus heureux, ils ont doté le monde de leur œuvre, ils la lui laissent, impuissants à la sauver des coups de main d'effrontés spoliateurs.

À l'appui de ces tristes vérités malheureusement incontestables, je pourrais vous citer ici mille exemples des plus saisissants (...) ma pensée s'est égarée, attendu qu'en commençant elle avait uniquement l'intention de vous entretenir d'un photographe célèbre dont le nom vous est connu, Dieu merci ! mais assurément, dont les œuvres les plus sérieuses ont échappé à votre attention. Lui aussi est un inventeur, c'est ce qui vous explique mes réflexions avant de commencer sa biographie, que je vais faire, si vous le permettez, comme s'il était mort, ce qui donnera plus d'indépendance et de liberté à ma plume.

Jean-Baptiste-Gustave Le Gray naquit le 20 septembre 1820, dans la petite ville de Villiers-le-Bel, presque sous les grands arbres d'Écouen. Il était le fruit unique et tardif d'une union sans nuage, au sein de laquelle cette double condition fut pour lui la cause d'une tendresse sans égale et d'autant plus vive qu'elle était sans partage. Il se fit remarquer de bonne heure par un goût passionné pour le dessin et un penchant surnaturel vers les sujets sérieux que traitaient les livres de science, et dont on pouvait croire la portée au-dessus de son âge.

Son père, propriétaire aisé, le destinait au notariat ; aussi, dès qu'il eut achevé ses études, il le fit entrer comme clerc chez le tabellion de la ville ; mais le jeune Le Gray n'avait aucune vocation pour le Code civil, et le papier timbré le vit plus souvent occupé d'un coup de crayon que du contrat qui lui était destiné. Cette tendance vers la peinture était impérieuse ; comme tous les vieillards, le père de Le Gray restait sourd aux aspirations de son fils, qui avait en vain, plus d'une fois, sollicité la faculté de suivre cette carrière.

Il voulait être artiste, parce que cette condition lui révélait tout un monde, chaos dans sa pensée, mais qu'il entrevoyait déjà à travers son ardent amour de la forme et sa grande admiration des chefs-d'œuvre qu'il pouvait visiter chaque fois qu'il venait à Paris (15 kms).

Cette résistance de son père, bien qu'il ne fût point imbu de la plupart des préjugés qui sont encore aujourd'hui très répandus dans la province, prenait néanmoins sa source dans la fausse idée que se font les habitants des campagnes pour tout ce qui s'occupe des lettres ou des arts. Ce culte leur semble dérisoire, et ils vouent aux gémonies quiconque est assez osé pour entrer dans cette voie, et suivre, pour ainsi dire, la route que lui montre le doigt du Seigneur, sans réfléchir que les nations ne sont souvent grandes dans l'histoire que parce que les artistes burinent leur gloire ou la chantent dans des pages qui vivent et demeurent éternelles ; quand on retrouve à peine, à travers les siècles, les restes de ces mêmes nations dans leur poussière, et que si, par hasard, les auteurs d'un livre ou d'une statue sont anonymes, comme ceux de la Vénus de Milo ou de l'Imitation de Jésus-Christ, la postérité pleure leur nom inconnu en le cherchant toujours.

Le Gray l'emporta néanmoins sur l'esprit de son père, qui ne céda qu'en grondant, et, un peu comme Balzac, vint à Paris et entra dans les ateliers de Paul Delaroche, l'un des grands peintres de l'époque. Il eut là pour compagnons d'atelier Gérôme, Ivon, Barre, Alfred Arago, Michel Carré, etc. ; et bientôt après, pour amis et émules dans un genre différent, Alex. Dumas fils, Millet, Henri Murger, Frédéric Brisson, Victor Séjour, etc. ; toute cette grande famille enfin de jeunes et vigoureux talents, race forte et puissante, qui fit de cette époque un pendant presque digne d'un autre temps, également fertile en beaux et magnifiques chefs-d'œuvre, qui restent encore comme les modèles du genre, et qui malgré tout renversèrent ou plutôt firent disparaître les ornières classiques dans lesquelles la littérature et l'art se battaient vainement les flancs depuis plus de deux siècles.

Son esprit, toujours rêveur et distrait, obstiné dans la recherche d'une pensée ou d'une ligne, se forma au contact de ce cénacle ; mais sa nature, riche de toutes les perfections du cœur, ne fit qu'y trouver une occasion de se développer, pour le profit de l'amitié, au culte de laquelle il ne faillit pas une seule fois durant tout le cours de sa vie.

Bientôt sa pensée changea de direction, et un matin, sans autre bagage qu'un bâton et un sac, il prit, en passant par la Suisse, la route de Rome, cette patrie des arts, pour aller demander aux toiles des grands maîtres leurs secrets, en même temps que pour visiter les traces du berceau de la civilisation. Il parcourut toute l'Italie, semant, çà et là, de petites aquarelles, et des pastiches anciens que de riches voyageurs achetaient déjà très chers et qui lui suffisaient pour ses frais de pérégrinations.

Les bibliothèques de Milan et de Rome l'avaient souvent pour visiteur, et ce fut peut-être là, qu'en lisant quelques pages de Léonard de Vinci, sur les essais de l'image à la chambre noire, il prit la résolution d'étudier la nouvelle découverte de Daguerre, qui alors était presque encore à l'état d'embryon ; toujours est-il que c'est à partir de ce moment qu'il l'adjoignit à ses travaux, comme distraction d'abord, mais bientôt comme une étude nouvelle qui devait le séduire de plus en plus.

Tout un monde nouveau lui était tout à coup apparu dans cette invention ; il y voyait déjà une révolution dans les arts. Il n'en fallait pas davantage pour que son esprit s'y jetât tout entier, et son amour du merveilleux et de l'inconnu se trouva subitement transporté dans l'élément qui lui convenait le plus. Il n'eut dès lors qu'une ambition, unir la science à l'art ; mais pour cela, il était nécessaire de fouiller la chimie, d'interroger tous les métaux, nobles ou vils, tous les végétaux, grands ou petits.

Ce double programme ne l'effraya point, et sans cesser de copier Michel-Ange ou Raphaël, il donnait une partie de ses nuits à des alambics et à des cornues de toute sorte.

Durant quatre années, il vécut à Rome de la vie d'un bénédictin du Moyen Âge, demandant à des combinaisons de toute espèce un agent pour le substituer au mercure, et aussi pour supprimer cette plaque et la remplacer par une planche, qui pourrait conserver l'image et servir à sa reproduction souvent répétée. Il fut, dans cet état, bien souvent pris pour un de ces pauvres fous du quinzième siècle, adeptes de la science hermétique, qui, pendant longtemps usèrent leurs forces dans les laboratoires à des tentatives insensées de transmutation de métaux. Ainsi plus tard Van Dick, lui aussi, demandait-il l'or à des alambics menteurs. Mais il n'en continua pas moins, avec la patience de l'homme fort et l'avidité du savant, ces laborieuses recherches qui devaient le conduire bientôt à révéler une découverte importante dans cette branche de l'art, et lui faire faire un pas de géant.

Mais pendant qu'il suivait avidement sur ses fourneaux les combinaisons chimiques qui devaient amener la réalisation de son œuvre, et qui, cent fois renouvelées et cent fois en pure perte, n'atteignaient pas le résultat attendu, d'autres esprits, en France et en Angleterre, avaient aussi pris l'invention au berceau et cherchaient à la débarrasser de ses lisières.

Il en est des idées comme des grands événements : leur venue s'annonce toujours par une préoccupation insolite des esprits, qui voltige dans l'air comme un courant invisible, et devient ainsi le précurseur de ce qui doit arriver.

L'art photographique, qui est sans contredit une des plus merveilleuses découvertes de ce siècle, si fécond d'ailleurs en inventions, ne pouvait manquer de s'attirer tout ce qui pense et étudie, et de produire ce commencement d'ébullition morale dont je parlais tout à l'heure. Niépce de Châlons et Daguerre en avaient posé les premiers jalons, celui-ci en engendrant l'héliographie, celui-là en apportant des procédés plus prompts dans la reproduction de l'image.

M. Niépce avait eu l'ingénieuse idée d'appliquer, à l'aide d'un tampon, soit sur une glace, soit sur une plaque métallique, une couche de bitume de Judée qu'il avait préalablement fait dissoudre dans l'huile de lavande, et, après l'avoir soumise à une chaleur tempérée pour unir cette couche, il pouvait présenter sa glace ou sa plaque ainsi préparée à l'action du foyer de la chambre noire, mais il fallait un temps considérable d'exposition pour que l'empreinte se produisît. L'anglais Talbot, de son côté, avait également trouvé divers procédés pour obtenir l'image sur papier, et cherchait activement des moyens plus efficaces et surtout plus prompts que ceux déjà connus.

On peut dire néanmoins que le tâtonnement était général, lorsque Le Gray apparut à Paris, porteur de son bagage scientifique, en 1847. Il revenait de Rome, marié et père d'une petite fille. Il établit bientôt son laboratoire loin du centre de la Babylone moderne, près de ce qu'on appelait autrefois les Batignolles, (en 1849). Sa première découverte date presque de cette époque. Les papiers indiqués par Talbot étaient difficiles à employer, en raison de leur préparation et de leur qualité. Ce dernier les soumettait au tamponnage, opération dont les inégalités soulevaient le plus souvent un insuccès radical, mais qui ne se trahissait qu'en développant l'image obtenue. Le Gray obvia à cet inconvénient, en faisant subir au papier un bain entier dans la gélatine et en le passant à la colle de poisson (...) puis s'en servait et obtenait des négatifs infiniment supérieurs.

Cette première invention, quoique d'abord peu remarquée, mais indiquée dès le lendemain de son succès, suffit néanmoins pour attirer l'attention sur lui, et le fit entrer tout d'abord et de plain-pied dans le concours européen des chercheurs, tout en le posant en maître. L'art photographique obtenait chaque jour d'autant plus de sympathie qu'il se perfectionnait d'une façon inattendue, et Le Gray, cédant à de nombreuses sollicitations, ouvrit son laboratoire au public et admit des élèves dans ses ateliers. Cette haute école, qui fut une des mieux fréquentées de Paris, rayonna d'un éclat dont on a encore le souvenir. Les plus aristocratiques mains de la capitale et de l'étranger vinrent, sans vergogne, s'y barbouiller d'azotate d'argent, parmi lesquelles celles du comte Aguado, de Benjamin Delessert, de Béranger, de Rothschild, de La Beaume, du comte d'Haussonville, du duc de Montesquiou, du comte Branitski, de la comtesse d'Essertein, Mlle Dosne, Badeigts de Laborde, Dumas de Lavince, etc., etc.

Les savants et les artistes y vinrent en foule aussi ; on y rencontrait Maxime Du Camp, Piot, Bildeaux, Greene, victime de son ardeur en Égypte ; Le Dien, Nadar, Salzmann, Tournachon jeune, Avril, Bocher, Tranchant, Place, Mayall, de Londres ; Crette, depuis photographe du roi de Piémont ; Gueybhard, de New York ; Mugnier, du Caire ; Mme Le Breton, Courtais, mort à Bordeaux, brûlé par de l'éther ; le célèbre naturaliste Delatre, Méhédin, etc., etc.

Les anciens faisaient subir aux nouveaux ce qu'on appelle des charges dans toutes les écoles de ce genre ; tantôt c'était un commençant qui essayait de reproduire un meuble ou un tableau, et qui renouvelait ses tentatives dix fois de suite sans rien obtenir ; il finissait, comme le singe de la fable, par s'apercevoir qu'il avait oublié d'éclairer sa lanterne, c'est-à-dire qu'il avait omis d'ajouter l'objectif à sa chambre noire ; tantôt, c'était un autre auquel on faisait laver ses mains dans une solution de nitrate d'argent, ce qui leur donnait un ton noir peu séduisant qui ne se révélait que le lendemain aux yeux étonnés de la victime. Ces plaisanteries, inoffensives pour la plupart, se pratiquaient souvent sous l'œil du maître, tellement absorbé par ses expériences qu'il y restait presque toujours étranger.

À ce public étudiant se joignait le public des portraits, et Le Gray fit ceux des plus célèbres personnages du temps. L'exposition de 1849 l'en récompensa en lui décernant une médaille de première classe, pour les spécimens qu'il y fit figurer.

Nous touchons presque au moment où sa seconde, mais grande découverte, allait victorieusement couronner ses efforts. De nombreux perfectionnements avaient été apportés à l'art par Claudet, qui avait trouvé le moyen de réduire à moins de temps la durée d'exposition dans la chambre obscure ; par Fizeau, qui avait découvert un procédé de fixation de beaucoup de mérite ; par Blanquart-Évrard, qui avait ajouté des moyens simples et prompts à ceux déjà connus pour les photographies sur papier ; par Niépce de Saint-Victor qui avait remplacé son bitume de Judée par une couche d'albumine.

Le Gray publia, en 1850, une brochure (*Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*), qui eut les honneurs de la traduction en plusieurs langues, et dans laquelle on retrouve tous ces procédés minutieusement détaillés. Un appendice joint à cet ouvrage dénonça à la science la solution longtemps cherchée, longtemps attendue, et enfin trouvée : l'agent qui est encore aujourd'hui universellement répandu dans les productions de l'art photographique. À la place du bitume de Judée et de l'albumine, il avait substitué le collodion, agent simple, facile, et dont les résultats ont dépassé toute espérance puisqu'il obtenait des portraits à l'ombre en moins de deux secondes. C'est à cette précieuse découverte que nous devons ces magnifiques épreuves instantanées, dont l'effet est si saisissant et dont lui seul avait le secret.

Son désintéressement, en la jetant dans le domaine public le lendemain de son apparition, eût dû le préserver des envieux, cette caste dévorante qui s'attache à tout ce qui fait un pas en avant, pour l'entraver ou le salir de sa bave ; mais il ne devait pas en être ainsi.

On répandit, plus d'un an après, que son procédé était connu en Angleterre un mois avant la publication de son livre, et on alla même jusqu'à citer l'auteur, qui avait pour nom Archer. Cette calomnie, à laquelle il dédaigna de répondre, fut réfutée pour Le Gray (...) par Arago lui-même. Dans une lettre posthume publiée par sa veuve, Archer déclina la paternité qu'on lui avait donnée si gratuitement. Le procédé au collodion resta donc acquis au nom de Le Gray, et l'Exposition de Londres de 1851 consacra la beauté de ses produits, en lui décernant une nouvelle médaille de 1^{er} classe.

Il publia presque en même temps un volume sur la photographie, qui est le résumé de toutes ses expérimentations, et qui renversa plus d'une donnée reconnue, consacrée en chimie. On peut dire que ce livre est le seul livre sérieux et raisonné qui ait été écrit sur cette matière, qui soit resté dans les sciences et qu'on peut consulter sûrement. Le style en est clair et coulant – ce qui faisait dire à un membre illustre de l'Académie que Le Gray avait édité un nouveau secret en publiant un livre où le langage de la chimie était aussi attrayant pour l'homme du monde que pour le savant.

Ce livre indiqua une troisième découverte de sa part. Il avait remarqué, dans une excursion qu'il fit, combien étaient embarrassantes les préparations indiquées jusqu'alors, tant des négatifs sur verre, dont la fragilité et le poids surtout étaient un sujet de gêne pour un touriste, que des papiers qu'il fallait préparer au moment de l'action, ce qui nécessitait toujours un matériel impossible. Il essaya d'un moyen qui lui réussit complètement, et qui consistait à enduire une feuille de papier de cire vierge, en l'étendant avec un fer chaud, de manière à obtenir une transparence uniforme, puis il lui faisait subir une saturation d'iodure et la laissait sécher. Ce procédé, qu'on appelle papier ciré à sec, est encore aujourd'hui le seul qu'on puisse employer sous des latitudes très chaudes, en même temps qu'il est excessivement précieux dans les voyages.

Les interminables tentatives de tout genre auxquelles il s'était livré étaient loin de l'avoir enrichi ; mais la commandite avide de gain et d'exploitation vint le chercher pour le mettre plus en lumière, dans un centre où son nom et son talent reconnus devaient amener la fortune.

Paris n'était point arrivé à cette époque à l'apogée où il est parvenu aujourd'hui. Le commencement du règne de Napoléon III avait inauguré d'importants travaux. La rue de Rivoli, le bois de Boulogne, les boulevards de Sébastopol, de Malesherbes, de Marignan, de Turbigo et tous ceux qui suivirent, la reconstruction de tous les théâtres (...), l'édification de l'Opéra au boulevard des Capucines, tous ces changements et tant d'autres encore n'existaient point au moment où Le Gray, aidé d'une commandite puissante, vint asseoir son établissement de photographie boulevard des Capucines, 35, au second étage, en face de cette rue Basse-du-Rempart qui a disparu depuis.

Là, au milieu de salons splendides, meublés dans le goût de la Renaissance, entouré d'un personnel nombreux, Le Gray multiplia ses productions et ses ateliers devinrent les galeries les plus célèbres de l'Europe par la variété des personnages qui s'y succédèrent.

La concurrence essaya, mais en vain, de lutter contre cette suprématie : elle ne fit que l'accroître par la comparaison, en tapissant tous les coins de rue d'images barbouillées, où le grotesque le disputait parfois au ridicule. Autant de placards de cette espèce, autant de succès pour Le Gray, dont le faire était unique.

À côté de ses portraits, où la lumière était si savamment étudiée, se groupaient des marines que personne en France n'a pu refaire après lui, des monuments de toute beauté et des paysages qui révélaient la nature si sympathique de leur auteur.

L'Empereur Napoléon III lui confia divers travaux délicats et importants, entre autres la reproduction de toutes les évolutions militaires exécutées en sa présence dans les camps, et à l'heure où nous écrivons, le seul vrai portrait que nous ayons de ce souverain est de Le Gray.

Il fut un des fondateurs en même temps que l'un des membres les plus éminents de la Société française de photographie, qui a pris des proportions tellement considérables qu'elle distribue aujourd'hui de nombreux prix pour encourager les perfectionnements apportés à l'art. Son dernier triomphe date de l'Exposition universelle de 1855, où il remporta de nouveau une première médaille.

Chacun sait qu'il fut prématurément enlevé au commencement de l'année 1880. Sa mort fut un deuil public, mais particulièrement pour les sciences et les arts, dont il avait été l'un des pionniers le plus infatigable et le plus ardent ; ce deuil fut d'autant plus profond qu'il laissa un vide qui n'a pas été et ne sera jamais comblé.

Son intimité le pleura plus que tous, parce qu'elle connaissait seule l'étendue de ce qu'elle perdait ; ce jour néfaste marqua néanmoins avec éclat dans l'harmonie sacrée, car chacun sait que Frédéric Brisson, sous l'impression de cette mort, composa, dans la nuit qui suivit, une messe en musique, tout un poème de larmes et de douleur, qui restera comme une de ses plus belles pages.

Tel fut Le Gray. Artisan de ses propres œuvres, né de lui-même, sa vie entière se passe à l'abri de toute ambition ; il cherche, il interroge, il travaille, il combine, il tourmente la chimie pour qu'elle lui dise ses secrets, et quand il a obtenu une victoire dans cette lutte, entre ses fourneaux et son intelligence, il la livre au monde sans orgueil, sans autre espoir que l'estime et la conscience publique.

Dans ses heures de repos, il écrit pour l'avenir et lègue à ceux qui viendront après lui de simples leçons de patience dans les obstacles vaincus, et conquiert ainsi une place parmi les hommes que l'humanité peut oublier, mais que les penseurs apprécient. Il voit autour de lui se croiser de mesquines vanités, de sourdes intrigues, qui vont en tâtonnant chercher leurs succès dans les antichambres ; fidèle à son art, il le cultive avec un amour filial, son âme n'a d'élans que vers Dieu, le maître des maîtres : son cœur n'a de culte que pour l'amitié, et son intelligence n'a d'enthousiasme que pour tout ce qui peut aider à élever l'étude de la lumière.

Il meurt sans regrets pour lui-même et sans envie pour ceux que la fortune favorisa ; il aurait pu être de l'Académie des sciences ; modèle vivant de l'honneur, il aurait dû être un des premiers dans la Légion, mais il n'en fait pas partie. Qu'importe ! son nom sera seul, sans autres titres que ceux que la postérité décerne aux hommes qui luttent devant elle. Si c'était son ambition : elle est satisfaite !

Léon Maufras, 5 janvier 1860

Un mois plus tard, la société Le Gray et Cie est mise en liquidation. Trois mois plus tard, le 21 avril, le fond est vendu aux enchères en son absence, son avocat et biographe Léon Maufras n'est pas présent non plus chez le Notaire. Seul les deux frères de Brige, les héritiers du commanditaire de Le Gray porteront une enchère pour le fond de commerce (81.000 francs) et le rachat des créances sur la clientèle (220 francs). On y remarque les noms de plusieurs magnats polonais d'Ukraine, Krascinski, Wodriski, Radziwill et Braniski.

Le Gray embarque avec Alexandre Dumas et sa jeune maîtresse Émilie Cordier pour Palerme où les accueille Garibaldi. Quand, après une querelle dont Émilie semble à l'origine, Dumas l'abandonne avec deux compagnons à Malte le 13 juillet, Le Gray donne procuration au même Léon Maufras pour solder le compte de liquidation, il ne reviendra jamais en France.



Le port de Sète

VENTE DE L'ATELIER DE GUSTAVE LE GRAY

«Dans la préface du catalogue de la BNF, nous avons souligné la difficulté d'écrire la vie d'un artiste qui n'avait laissé derrière lui aucun fonds d'archives, ni papiers d'affaires, ni correspondances, ni notes privées. Une recherche "a priori" très aléatoire a pourtant permis de rassembler des documents dispersés, disparates et parfois inattendus, que la vie atypique de Le Gray avait semés en abondance dans les archives publiques (...)

Gustave Le Gray s'était d'abord installé à l'automne 1849 dans un vaste atelier au 7, chemin de ronde de la barrière de Clichy.(Actuellement 21, boulevard des Batignolles). Cette maison dont il n'était pas le seul locataire était habitée d'autres artistes, peintres ou sculpteurs. Le Gray y recevait ses élèves, bourgeois et aristocrates saisis de cette contagieuse fièvre photographique qui sévissait alors dans la haute société. Il régnait dans la bâtisse une atmosphère bohème, studieuse et bon enfant, qui en faisait une manière de phalanstère, ou d'impasse du Doyenné.

En 1856, Le Gray quittait sa thébaïde pour s'installer au 35, boulevard des Capucines: l'immeuble était neuf, l'adresse prestigieuse, les frais d'installation énormes. Le bailleur de fonds, le marquis de Briges, avança au photographe plus de 100 000 francs. Leus association prit la forme d'une société en commandite. Après la mort du financier en avril 1857, ses deux fils signèrent avec Le Gray un nouvel acte sous seing privé, le 19 août, renouvelant les termes du précédent.

Ce sont ces deux frères qui apparaissent tout au long de l'acte publié ici. Pour Le Gray, comme pour les frères Bisson puis Nadar quelques années plus tard, tous locataires du 35, boulevard des Capucines, le passage d'un atelier modeste et quasi familial aux fastes des Grands Boulevards était lié à l'évolution commerciale de la photographie, caractéristique des années 1855-1860. Les investissements financiers considérables de ces ateliers de grand luxe conduisirent Le Gray et les frères Bisson à la faillite et empoisonnèrent durablement la vie de Nadar.

Le succès de la photographie, et en particulier l'engouement d'un large public pour les portraits, grand format et carte de visite, attirait en effet les investissements: l'ancien député et riche propriétaire normand Barnabé Louis Gabriel Charles Malbec de Montjoc appuya ainsi Le Gray en décembre 1855; et, par une association en commandite très semblable conclue en décembre de la même année, Daniel Dolfuss-Ausset, industriel du textile établi à Mulhouse, avançait environ la même somme, soit 100 000 francs, aux frères Bisson (...) La prestigieuse adresse où Le Gray s'était installé fin 1855 en même temps que les frères Bisson, Nadar devait s'y précipiter, comme par hasard, dès le départ de Le Gray. Le 27 mars, il signait un bail de vingt-trois ans pour un grand atelier. La société formée entre Le Gray et les de Briges avait été dissoute à la demande de ces derniers le 1er février 1860 (...) La dureté des conditions posées par les de Briges ne pouvait convenir à un artiste que chacun, même Maxime Du Camp, toujours bon camarade, s'accordait à trouver "gâcheur et flâneur" plutôt que sobre gestionnaire.

Ainsi la description des fastes de l'atelier, de la richesse de sa clientèle, prend-elle un relief différent si l'on imagine Le Gray pris au piège de cette cage dorée (...)

Le Gray vit ainsi passer à ses créanciers l'ensemble de son oeuvre. Il est dès lors possible de confirmer ce que nous laissait penser l'examen de certains tirages et albums: les négatifs de Le Gray se trouvant dès le printemps 1860 entre les mains d'Alophe, qui de plus continua sans doute à employer le personnel formé aux méthodes de tirage des épreuves par Le Gray, ont pu continuer à être tirés et vendus après l'exil de ce dernier en Egypte (...)

On comprend d'autant mieux le sens de la lettre amère qu'il envoya à Nadar en novembre 1862: "Je ne crois pas qu'il existe au monde un homme mieux exploité que moi. Je suis dépouillé, on veut me faire passer pour le fripon. On me plaint mais on se mettrait dans ma peau pour mieux expliter mon nom, on vole mes oeuvres et ma personnalité, il paraît que cela est légal dans mon pays". (...) Le jugement du tribunal de commerce du 24 octobre 1860, condamnant finalement Le Gray à rembourser près de 26 000 francs à chacun des de Briges après homologation du compte de liquidation le 14 septembre précédent, concerne en fait les bénéfices supposés de l'atelier entre 1856 et fin 1859, jamais reversés par Le Gray aux de Briges, ainsi que les sommes qu'il aurait prélevées sur le capital. Il est cependant cruel, quelle qu'ait pu être la légèreté de Le Gray, car, ayant perdu l'ensemble de son oeuvre, il était privé du moyen de s'acquitter de sa dette.

Il était donc condamné à demeurer en exil sans retour. Enfin, dernière valeur rachetée par les de Briges et que nous découvrons dans ce document : une liste de créances correspondant à autant d'épreuves non payées par les acheteurs. Il pouvait s'agir aussi bien de portraits que d'autres épreuves (paysages, marines, etc.): cette liste où de nombreux noms sont facilement identifiables précise la clientèle et indique des pistes pour retrouver ou attribuer des portraits.

La liste de ces débiteurs reflète parfaitement les renseignements rassemblés par ailleurs : c'est le mélange attendu d'artistes, d'écrivains, d'aristocratie cosmopolite, dont deux élèves de Le Gray, le comte Branitski et Léon Méhédin. Les dates de cette vente rendent plus dramatiques encore le départ ou la fuite de Le Gray pour une croisière autour de la Méditerranée avec le groupe formé par Alexandre Dumas.

La société créée avec les de Briges ayant été mise en liquidation le 1er février 1860, Le Gray s'est installé alors rue Saint-Lazare en attendant un départ dont la date ne sera fixée que tardivement.

On sait qu'il arrive à Marseille le 29 avril. Lorsque la vente se prépare puis a lieu, il est à peine en train de quitter Paris, pour longtemps croit-il, mais ignorant que c'est pour toujours."

Sylvie Aubenas, "Vente de l'atelier de Gustave Le Gray boulevard des Capucines, 1860"
in : Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, Paris, Norma Editions, 2008, II, 169-187.

Les souvenirs de Félix Tournachon, Nadar, (Quand j'étais photographes)

LES PREMIERS PHOTOGRAPHES

"Juste à point Le Gray était apparu et simultanément avec lui les frères Bisson, Adrien Tournachon et un quatrième dont il nous faudra bien aussi un peu parler, — puis bientôt le sculpteur Adam Salomon, Numa Blanc, les peintres Alophe, Berne-Bellecourt, L. de Lucy; les caricaturistes Bertall, Carjat, etc., etc.

Facilement à cette première heure d'enthousiasme Le Gray avait trouvé un riche commanditaire, le comte de Briges, qui pour l'installer loua au prix fort un cubage déterminé d'air ambiant au-dessus de notre zone parisienne [Bd des Capucines].

Je ne plaisante pas. — Cette contenance intangible, du coup convertie en matière des plus palpables et bien sonnantes, s'était rencontrée en place de combles au-dessus d'une grande bâtisse en cage à poules, seule défaillante parmi toutes les maisons du riche Paris, somptueusement construites en pierres de taille. Mais cette maison, qui n'est pas une maison et rapporte autrement mieux qu'une maison, cette baraque fatidique mérite sa petite page d'histoire. Elle était inexorablement vouée à la Photographie. L'architecture en question, qui n'eut pas à épuiser l'imagination de l'architecte, se dresse en un périmètre fort intéressant à l'angle du boulevard des Capucines et de la rue Saint-Augustin, — juste à la place qu'occupait en 1848 le Ministère des Affaires Etrangères devant lequel partit, au soir du 23 février, le coup de feu qui suffit pour faire écrouler le trône de Louis-Philippe, si solide, semblait-il (...) De bonne, la place devenait excellente.

Il y avait là, sur une portée qui se chiffrait par nombre de dizaines de mètres et au premier au-dessus de l'entresol, une terrasse en plein nord que la Photographie ne pouvait manquer de guigner tout d'abord. Presque simultanément deux grands ateliers, dont celui de Le Gray, s'y élevèrent, laissant entre eux deux la place à la photosculpture qui vint s'y installer avec M. de Marnhyac, pendant qu'au rez-de-chaussée les frères Bisson, commandités par les Dolfuss de Mulhouse, ouvraient une somptueuse boutique où s'étaient devant le public émerveillé leurs belles épreuves de la bibliothèque du Louvre et des vues de la Suisse, en dimensions jusque-là inconnues. Marville seul (— encore un peintre! —) put alors les égaler dans les collections si remarquables laissées par lui aux archives de la Ville (...)

C'était la première période du procédé humide: celui qui a passé par les amertumes du collodion reste encore ébahi devant l'impeccable exécution de ces immenses clichés. (...) La boutique des Bisson fit fureur (...) C'était en vérité comme un rendez-vous de l'élite du Paris intellectuel: Gautier, Cormenin Louis, Saint-Victor, Janin, Gozlan, Méry, Preault, Delacroix, Chasseriau, Nanteuil, Baudelaire, Penguilly, les Leleux, — tous ! J'y vis, par deux fois, un autre amateur assez essentiel en son genre, M. Rothschild, — le baron James, comme on l'appelait, — fort affable d'ailleurs et qui achevait déjà de ne plus se faire jeune. — Et tout ce haut personnel d'état-major, au sortir de chez les Bisson, complétait sa tournée en montant chez le portraitiste Le Gray (...)

Mais n'est pas or tout ce qui reluit. Ce public si brillant, de premier cartel, paye d'ordinaire en une autre monnaie que la monnaie courante et, Rothschild à part, n'est pas précisément celui qui met le charbon sous la marmite. Or, pendant qu'en haut l'excellent Le Gray, généreux comme tous les pauvres gens, épuisait ses produits et ses cartonnages à combler gratis d'épreuves chacun de ses visiteurs, en bas, les braves Bisson faisaient de même, — c'est si bon de donner! — si bien qu'à la boutique comme sur le toit, les deux commanditaires manifestaient une certaine agitation et quelque commencement de fatigue inquiète à toujours verser sans jamais recevoir (...) Le Gray, lui, avait été moins favorisé encore que nos Bisson (...) De tels impedimenta de début, même de ces formidables frais d'installation — qui vous suivront et poursuivront jusqu'au bout, implacables comme tout péché originel, — peut-être eût-il encore été possible de se tirer, mais à la condition première d'avoir à haut degré ce je ne sais quoi, ce don terre à terre et divin qu'on appelle l'esprit commercial. Or c'est précisément cet esprit-là qui faisait défaut à ce bon Le Gray et aux non moins excellents Bisson, — comme encore à quelques autres que je sais... Et ici à tel point ce manque, que pendant que Le Gray s'épuisait à tasser gratuitement ses épreuves sur la saignée de ses visiteurs (...) les deux Bisson, tout à fait grisés de la subite ivresse d'une situation nouvelle, avaient immédiatement imaginé de se faire construire à Saint-Germain, sur le bord de la Seine, deux charmants cottages jumeaux, d'où ils arrivaient le matin pour y retourner le soir, en calèche à deux chevaux. — Je les vis ainsi un matin, par le bois de Boulogne: Bisson l'aîné garnissait très convenablement le fiacre avec ces dames; Bisson le jeune, sur un alezan, couvrait la portière. C'était beau, j'admirai; mais j'eus peur. — La Photographie à cheval ! Il faut joliment bien savoir se tenir... Et ce pendant, de tous les points, chaque jour surgissaient d'autres photographes pleins d'ardeur et non moins aptes à prouver par l'oeuvre qu'ils savaient, eux aussi, voir la nature et la rendre.

Puis, coup décisif, l'apparition de Disderi et de la carte de visite qui donnait pour quelque vingt francs douze portraits quand on avait payé jusque-là cinquante ou cent francs pour un seul. Ce fut la déroute. Il fallait se soumettre, c'est-à-dire suivre le mouvement, ou de démettre.

La préoccupation d'art surtout avait poussé Le Gray vers la photographie ; il ne put se résigner à changer son atelier en usine : il renonça. Et pendant que, finalement désarçonnés de leur côté, les Bisson abandonnaient les hauteurs qu'ils ne devaient plus jamais retrouver, Le Gray s'embarquait pour l'Egypte, encore plus las de son dernier effort stérile, abreuvé de chagrins de toute nature, prêt à désespérer... Il luttait pourtant encore. Sans dire l'adieu définitif à la photographie, il se remit à la peinture et fut nommé par le gouvernement Egyptien professeur de Dessin à l'école du Caire (...) Le Gray avait été choisi pour donner des leçons aux princes Tewfik (plus tard Khédive), Hussein, Ibrahim, etc., que nous vîmes longtemps à Paris.

Mais la malchance semblait s'acharner sur Le Gray. Il eut une jambe brisée par un accident de cheval et finalement il mourut vers 1882 dans une détresse assurément imméritée. C'était un chercheur laborieux et remarquablement intelligent, une âme généreuse, avant tout un honnête homme."

Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, pp. 199-208.

Nous savons qu'Auguste Mestral et Gustave Le Gray sont à l'origine de la découverte de l'emploi de la cire d'abeille en photographie et du procédé photographique sur papier ciré. En cherchant les témoignages d'époque sur les activités de Le Gray et Mestral à la fin des années 1840, on est retourné vers la principale source primaire, à savoir une lettre de l'amateur Ernest Moutrille publiée par la SFP lors des festivités de 1889. Autrement dit, c'est le même témoignage envoyé de Besançon le 10 mai 1889 qui établit les circonstances de l'invention du papier ciré et les débuts daguerriens de Le Gray et Mestral :

«M. Davanne, J'ai appris par M. Varaigne, Président de la Société photographique de Limoges, que vous étiez à la recherche de clichés photographiques sur papier ciré et de documents sur l'origine de ce procédé.

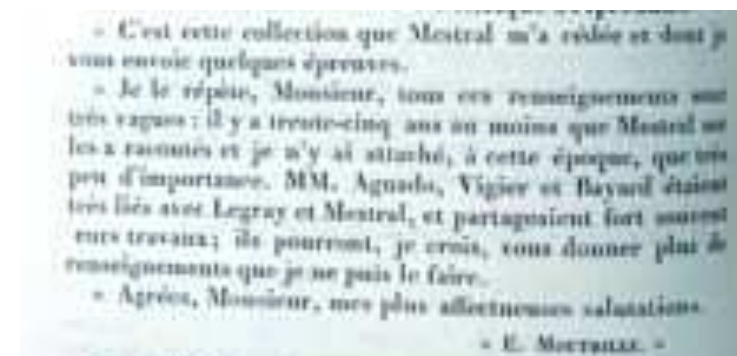
J'étais très lié avec Mestral, qui m'a cédé son atelier et tous ses clichés. Je vous en envoie quelques-uns, que je suis très heureux de vous offrir s'ils peuvent vous être utiles. Quant aux renseignements, ceux qui restent dans ma mémoire sont assez vagues et très incomplets. Voici ce que Mestral me racontait: travaillant un jour chez Legray (sic), avec lequel il était en rapports quotidiens, il avait posé par mégarde un pain de cire blanche sur la boîte à brome qui leur servait pour le daguerréotype, dont ils s'occupaient beaucoup. Ils furent très surpris de voir se dessiner sur ce pain de cire, qui s'était recouvert de vapeurs de brome, la silhouette de la croisée de la chambre qu'ils occupaient. Immédiatement, ils ont frotté de cire une feuille de papier et l'ont traitée comme une plaque daguerrienne; ils obtinrent ainsi un semblant d'image. Très peu chimistes l'un et l'autre, ils en seraient restés là s'ils n'avaient été faire part de leur résultat à M. Regnault, de l'Institut, qui les félicita de leur découverte et leur conseilla de plonger leur feuille de papier ciré dans un bain d'iodure, puis dans un autre bain de nitrate d'argent; ce qui fut fait et réussit si bien que M. Regnault, qui s'intéressait beaucoup à eux, leur fit obtenir du Ministère des Beaux-Arts la commission d'aller faire la photographie de tous les monuments historiques de France. C'est ainsi que, fort peu maîtres de leur procédé, ils sont partis avec une voiture portant et leur personne et tous leurs appareils, pour faire le tour de la France, s'arrêtant partout où ils trouvaient ou un vieux souvenir ou un monument historique à reproduire. C'est cette collection que Mestral m'a cédée et dont je vous envoie quelques épreuves. Je le répète, Monsieur, tous ces renseignements sont très vagues: il y a 35 ans au moins que Mestral me les a

racontés et je n'y ai attaché, à cette époque, que très peu d'importance. MM. Aguado, Vigier et Bayard étaient très liés avec Legray (sic) et Mestral, et partageaient fort souvent leurs travaux; ils pourront, je crois, vous donner plus de renseignements que je ne puis le faire. Agréez, Monsieur, mes plus affectueuses salutations. E. Moutrille» Bulletin de la Société française de photographie, 1889, p.143-144.

Ce témoignage indique aussi le rôle essentiel joué par Regnault, et éclaire la nature de l'album conservé à la SFP contenant un portrait proche du n°6.

Remarquons l'enchaînement des événements : Le Gray et Mestral développent des daguerréotypes aux milieu de vapeurs métalliques, quand ils font l'observation fortuite de la formation d'une image sur un pain de cire d'abeille. Le chimiste Regnault les accueille, les écoute, leur explique ce qu'ils ont découvert et la portée de leur innovation. Ils la partagent (en particulier avec Le Secq dès juin 1848). Regnault, observant cette générosité scientifique leur fait obtenir bientôt la première commande de la jeune République à des opérateurs de la nouvelle invention : deux places dans la *Mission héliographique* du printemps 1851. C'est dans cette ambiance qu'ils fondent ensemble la *Société Héliographique* (janvier 1851) puis participent à l'aventure du journal *La Lumière* (février 1851). On doit relire le premier article manifeste de Francis Wey en considérant ce groupe enfin retrouvé de portraits de 1848, véritable maillon manquant des premiers développements de l'histoire de la photographie.

Moutrille rassemble ces souvenirs plus de 30 ans après avoir acquis de Mestral son atelier de photographies. En 1856, Mestral a abandonné la photographie et Paris, sans laisser d'explications ni de témoignage alors que Le Gray vient de s'associer avec un riche et vieux commanditaire.



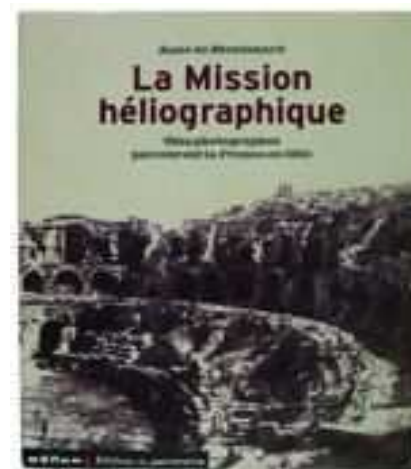
BIBLIOGRAPHIE



Eugenia Parry Janis, *The photography of Gustave Le Gray*, Chicago, The Art of Institute of Chicago and the University of Chicago Press, 1987.



Sylvie Aubenas (et alii.), *Gustave Le Gray 1820-1884*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2002.



Anne de Mondenard, *La mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris: Editions du patrimoine, 2002.



Le daguerréotype français. Un objet photographique, sous la direction de Quentin Bajac, Dominique de Font-Réaulx, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.



Dominique de Font-Réaulx, *Le Daguerreotype*, Paris, Musée d'Orsay, 2008.



Michel Frizot, *Histoire de voir*, Paris, Centre national de la photographie, 1989.



Gustave Le Gray
Portrait d'Hippolyte Flandrin
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Portrait d'Auguste Clésinger
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Portrait de Frédéric Brisson
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Portrait d'e Céline Cerf
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Portrait de Marguerite Palais
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Portrait de son épouse Palmira Leonardi
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
deux poinçons, 40 et *Brassart*



Gustave Le Gray
Autoportrait
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
poinçon *Brassart*



Gustave Le Gray et Auguste Mestral
Portrait de deux enfants
Paris, printemps 1848
1/4 de plaque, 107x81 mm
sans poinçon



Gustave Le Gray
Portrait de trois enfants en habit de cérémonie
Montmirail, 11 juillet 1848
1/2 de plaque, 160x107 mm
deux poinçons, *B* et *Gustave Le Gray*



Gustave Le Gray
Sète
Été 1856
Épreuve albuminée, 107x81 mm
poinçon signature

"M. Renard, me fournit à cet égard un renseignement précieux. Il obtint un jour, dans l'espace d'une heure et demie, et sur plaque métallique, trois portraits d'une dame, qui furent jugés ressemblants, à des degrés divers, par les amis du modèle; mais il fut impossible de convaincre les personnes qui n'avaient jamais vu l'original, que ces trois épreuves représentaient une seule et même figure. On s'obstinait à distinguer trois individualités tranchées, et à trouver que de ces trois femmes, l'une était laide, l'autre d'un agrément médiocre, la troisième d'une rare beauté. Évidemment, cette dernière épreuve, satisfaisant aux conditions de l'art, constituait seule un bon portrait, puisque, non moins précise que les deux autres, elle réalisait tout le charme de la physionomie. On voit par là qu'il est nécessaire à un héliographe de se rendre compte de ses modèles; de les étudier sous plusieurs aspects, de les exposer à des jours différents, et de choisir une pose avec la plus scrupuleuse attention. Jusqu'ici, l'on s'est à peu près borné à tirer les mains en arrière, à rentrer les genoux ou les coudes, afin d'éviter les effets de perspective exagérés. Ces précautions matérielles ne suffisent pas. L'esprit a, dans ces arrangements préliminaires, un rôle plus important à jouer" (Francis Wey, "Théorie du portrait", *La Lumière*, n°15, 4 mai 1851, p. 50)



Achevé d'imprimer le 21 juillet 2012, 160 années et cinq mois exactement après la célèbre affirmation de Gustave Le Gray dans *La Lumière* : «*J'é mets le vœu que la photographie au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie et du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place, et c'est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser*», sur les presses de IGO, chemin des Amours au Poiré sur Vie, ce premier numéro de Nicéphore a été tiré à 800 exemplaires dont 400 réservés aux abonnés souscripteurs, présents ou à venir.